TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Ljubov Belych
Primăvară (2017), detaliu
ulei pe pânză, 90 x 100 cm

semnal

„Cum te cheamă, pui de dac?”

Alexandru Sfârlea

Ion Pachia - Tatomirescu
Sonetele luncii de cobalt
Waldpress, Timișoara, 2021

Răspunsul la întrebarea din titlu ar putea fi: Ion Pachia- Tatomirescu! Păi, cum altfel, când se autodefinește (și) în dedicația – „omagiu de 26 iulie 2021”, cu care mă îmbie, ca fiind „Dac-Pandurul Piramidei Extraplate de Tibissiara”. Cercetând copertele, aflu pe-a patra o adresare la mult mai junele (pe-atunci) Ion Pachia, a ilustrului critic literar Vladimir Streinu, care afirmă că acela „ne vorbește (în volumul *Destinații confidențiale*) cu un glas îmbătat de el însuși (...) un pui de Dac”. Însă acesta se află, (unde credeți ? – ehee... rarisimă situare istoricizată) „lângă o poartă de uraniu scurs din pletele crunte ale Dacilor”. Insolită semantizare simili- lingvistică! La fel ca în mai toate scrierile sale, poetul (și universitarul) din Tatomirești „impresionează prin valorificările reușite ale amplorii exaltate” (Marian Popa), dar și, zicem noi, printr-o ingeniozitate epatantă, acutizată stilistic de o fervoare a căutării unui sens anume, într-o liricizare (nu de puține ori) prezumțios- absconsă. Aici – în *Sonetele luncii de cobalt* – observăm întâi o insolitare a aparențelor, cu o luxurianță mineralogică – „colaj cu cobalt congolez” (pe coperta întâi) și „prundiș cu cobalt, cupru și malahit” între două poze au(c)toriale, făcute la un interval de 40 de rotații ale soarelui, cum ar zice „mendeleevicul” poet. Și-un pic năstrușnic pe deasupra, desigur, dar și în bună amiciție cu formulările activizând un atavism aprioric, cu rezonanțe în străvechimea autohtonă (și nu numai): *La starea de hadron de-ajung, mi-e vie/ mintea din Cogaion, cea revelată/ Întâiului Salumos, frunte lată,/ sfânt domn valah damnat la colivie ...!/ Blamarea înțelepților e-o pată/ ce fariseii v-o-ntețesc din vie,/ sperând ca Marele Popor să fie/ tot mai supus în țarcul cu ghimpată .../ Căci fără dascăli, blânda Valahime, / și fără Biblie Pelasgo- Dacă,/ devine, sigur, zdrean-ță de prostime .../ Ca-n vârf de Cogaion ei loc să-și facă,/ eroii nației vi-i pun sub crime,/ istorii false vă nutresc la clacă ...* (sonetul II din Unsprezece psalmi- sonete la îndimineținea luncii de cobalt în Dacia, Grădina lui Dumnezeu, pag. 30).

Nu i se poate nega o vădită erudiție marca(n) t – istoricizată, acestui poet- cărturar iubitor de vocabule înnobilate de patina orfevrizată a timpului. El se dovedește a fi – structural și neechivoc – un fel de taumaturg al insurgențelor lingvistice, cu accente polemice pe alocuri, un luptător tenace și inflexibil pentru smulgerea din uitare (și aducerea în lumina acidă a actualității) a unor perioade istorice pe care unii le vor șterse cu buretele: *...La trădători, la hoți, se-aprinde tusa,/ când urcă* în amvon stârnindu-și vântul:/ *„Zdrobiți-i ca pe șerpi !” – cum Salmoș spus-a .../Spre-a-mpărăți iar Daciei pământul,/ din Cogaion, din Sarmizegetusa,/ voi, Soarelui Valahic dați cuvântul ...!* (pag. 38). Chiar mă gândesc că promotorii acelui globalism ignar – care ne vor uitate rădăcinile și aneantizată *Vocea* răzbătătoare prin secole și milenii a memoriei – nu-l văd cu ochi buni pe cel care-și zice „Dac-Pandurul Piramidei Extraplate de Tibissiara”. Ei și ? I. P. – T.- ul cel luxuriant-inventiv ne dăruiește – cu un soi de voluptate ce-i potențează vibrant exprimările – deopotrivă sonete- odă, psalmi- sonete, glosalmi din Cogaion (pentru toate lunile anului), zalmiori, trisalmi, micropoem-haiku și „105 salmi pentru înrăzărirea celui de-al LXXV- lea ocol al Soarelui”. El le și explică, de altfel, într-o „Închidere” rostit-*rostuit posifațatoare Distinsului Receptor.* Iată, în încheiere, câteva bijuterii salmice: *Ardeal:/ e-aurul-de-al...!; Arțari: / coapse-n ițari ...!; Bradul: / mire, adu-l ...!; Catarg:/ de larg, mi-l sparg ...!; Crinul:/ mută chinul ...!; Lyră: / mă Sekspiră ...!; Popor: / cu cosmic por ...!* etc. Unde mai pui că din... pricina lui Ion Pachia- Tatomirescu - nu haiku-ul niponilor este acum cel mai scurt gen poeticesc, ci salmul de șase silabe al „puiului de Dac”! Lucruri, nu-i așa, atât de luat- aminte, cât și (mai ales) de ținut minte.

■

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com
comentarii
analize
interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Noi variațiuni pe aceeași temă: *Capacitatea imaginativă* și *imaginativul poietic rațional aprioric preplatonic*

Mircea Arman

Mircea Arman

De multe ori Heidegger a fost acuzat că, în diferite scrieri, ideile se repetă, temele sunt aceleași, obsesia pentru acestea nu duce la nimic constructiv. Replica filosofului nu a așteptat mult timp să apară. Acesta le-a răspuns criticilor că nuanțele apărute în textele aparent repetitive sunt greu de sesizat, cel puțin pentru ei. Același lucru, aș spune eu, păstrînd proporția, se aplică și excursului nostru. El va aplica, din nou și din nou, asupra *capacității imaginative* și a *imaginativului poietic aprioric* specifice gîndirii filosifice preplatonice.

Astfel, în ceea ce privește apariția *ex nihilo* a gîndirii raționaliste grecești există două puncte de vedere pe care le vom expune în contradictoriu în cele ce urmează și le vom raporta la noțiunile de *capacitate imaginativă* și *imaginativ poietic aprioric*, noțiuni descrise de noi pe parcursul întregii lucrări.

În *Early Greek Philosophy*[1], John Burnet, reluînd o idee a lui Hegel, spunea că: „Filosofii ionieni au deschis calea pe care știința a urmat-o ulterior". Cu alte cuvinte, începuturile gîndirii științifice sunt strîns legate de Grecia, în speță de Școala Milesiană. În această școală, crede savantul englez și nu numai el, ar fi apărut, așa cum apare iepurașul din pălăria iluzionistului, *logosul*, care ar marca despărțirea de gîndirea mitico-poetică. De aceea, a căuta în trecut, adică în mit și poezie, gîndirea rațională ar fi ca și cum ai încerca să cumperi cu bani buni eternitatea supratemporală. Și asta, pentru că gîndirea nu poate apărea decît din ea însăși ca rod al *capacității imaginative umane* și prin intermediul *imaginativului poietic aprioric* care are rolul de agens. Privită în acest mod gîndirea este exterioară istoriei și face abstracție de evenimențial. Acesta este, după Burnet, înțelesul „miracolului grecesc": întruparea, odată cu milesienii, în timp, a Rațiunii supratemporale, cu diferența notabilă că Burnet pune problema deja clasică a *lucrului ca element constitutiv al realității*, ceea ce este un fals.

Eroarea lui Burnet, preluată apoi de alții și propagată pînă în contemporaneitate, plasează spiritul grecesc undeva deasupra tuturor celorlalte popoare, creîndu-i o aureolă de predestinare. „El a inventat filosofia tocmai prin inteligența sa excepțională: spiritul de observație conjugat cu puterea raționalismului"[2], lucru, evident, la fel de fals.

Iar acest miracol se va transmite, prin elenism, întregii culturi și civilizații europene.

Este departe vremea în care europeanul putea confunda propria gîndire cu gîndirea însăși și spiritul cu ivirea zorilor filosofiei grecești. De cînd Burnet afirma aceste lucruri, viziunea asupra *imaginativului poietic grecesc* a suferit oarecari modificări. Că gîndirea apare din ea însăși, că are drept izvor *capacitatea imaginativă* și catalizator *imaginativul poietic* este un fapt care ni se pare cît se poate de corect, însă percepția europeanului a suferit o mutație majoră odată cu mitul științei atoatecunoscătoare și atotputernice. *Că acest lucru este un fals, își poate da seama oricine cunoaște fundamentele științei care, de departe, nu sunt decît noua modalitate imaginativ-poietică a europeanului încrezător pînă la devoțiune în adevărul său. Noul Dumnezeu al europeanului este știința așa cum Dumnezeul grecilor a fost filosofia. Numai că, în ultimul timp, adevărurile științei nu mai coincid cu reprezentarea și arareori imaginativul poietic al individului occidental mai face pași decisivi întru cunoaștere, ceea ce a devenit însă expansiv și incontrolabil este tehnologia. Imaginea unei lumi dominate de știință în care un mic virus și halucinațiile pseudoștiințifice privind problemele climatice aruncă în aer toate miturile acesteia este, credem noi, mai mult decît edificatoare și probează ideea noastră, a imaginativului poietic științific, care nu este cu nimic mai presus în ceea ce privește adevărul decît cel religios, artistic sau filosofic. Poate că acum, reevaluînd totul, metafizica va căpăta o nouă credibilitate și un nou fundament.*

Pe de altă parte, prejudecata după care spiritul, fiind supratemporal, trebuie analizat doar din această perspectivă, din și la el însuși trebuie adîncită, analiza trecutului, deci abordarea istorică a spiritului, recalmîndu-se cu necesitate în vederea concilierii unui punct de vedere comun raportării la lume și recreerii acesteia într-un ansamblu inteligibil de tip hegelian.

Noi credem însă, în ciuda a tot ceea ce s-a afirmat în prima jumătate a secolului trecut, că nici nu poate exista o altă abordare decît aceea a continuității, cu alte cuvinte, a deducerii spiritului științific-raționalist, respectiv a spiritului filosofic și științific, tocmai de acolo de unde refuzau cu obstinație să o facă o întreagă pleiadă de cercetători de la Rohde încoace, respectiv din spiritul religios, mitic și poetic și nicidecum din cel istoric-contingent astfel încît lumea să fie privită ca o lume a lucrurilor. Acest fapt, la rîndul lui, a dus în eroare însăși modalitatea de gîndire a grecului antic, dar și a europeanului.

Acesta este și motivul pentru care am introdus în această lucrare care se vrea a fi un studiu *al capacității imaginative și al imaginativului poietic* aprioric *grecesc și european* elemente ce țin de problematica religioasă, de teoria mentalităților, de poezie și de știință în sensul în care grecii înțelegeau această noțiune, sens care, în esența sa, nu a suferit mari deosebiri de abordare de-a lungul timpului. *Diferența dintre fiziologii greci și cercetătorii în fizica fundamentală stă în metodologie și instumentalitatea tehnică.* Altă diferență eu nu pot să observ chiar dacă această afirmație va scandaliza, deși actualmente, în haosul mondial creat de pandemie, abordarea lumii din perspectiva climei (o idioțenie incredibilă și rod al unor savanți „de tinchea" și a unor teoreticieni și politicieni aflați la limita tembelismului) și infodemie, nu cred că ar mai exista vreun motiv. *Acest virus a oprit lumea constuită pe mitul științei ca absolut al cunoașterii. A nimicit-o și a readus-o la statutul de modalitate a cunoașterii, poate una destul de veridică, dar nu neapărat cea care poate prezenta un adevăr absolut, irefutabil.*

Mcdonald Cornford, într-o lucrare pe care am amintit-o deja[3] încearcă, încă la începuturile secolului trecut, deși încă timid și puțin detaliat, să arate legătura dintre gîndirea religioasă grecească și începuturile cunoașterii așa-zis raționale.

În dezacord cu John Burnet, Cornford specifică că filosofia ioniană nu atinge conceptul de știință statuat în gîndirea europeană din și de după epoca elenistică, acești poeți-filosofi, cum îi vom numi noi, necunoscînd experimentul ca modalitate de cunoaștere, mai mult, recurgînd atăt de rar la observația detașată încît aceasta nu poate fi acceptată drept metodologie pentru cercetările lor, lumea lor și știința lor constituindu-se în marginea dezvoltărilor proprii imaginativului poietic, așa cum este de altfel normal și cum a procedat gîndirea și știința genuină pe parcursul istoriei lor.

În opinia noastră, ei nu fac altceva decît să transpună, pe plan laic și rațional-abstract, *imaginea și metafora religioasă și poetică și să o raporteze la subiectivismul propriu, recreînd imaginativ o lume posibilă inteligibilă.* Tot ceea ce înseamnă „cosmogonie filosofică" nu este altceva decît o reluare mai sistematizată a expunerilor miturilor cosmogonice, chiar dacă diferite reprezentări ale zeităților sunt înlocuite cu concepte mai exact sau mai lax determinate, cum ar fi Zeus – binele suprem; Chronos – timpul, etc. Mai mult, aceste „concepte" încearcă, la fel ca și cosmogoniile mitice, să răspundă la problema pusă deja a organizării și determinării lumii din chaos. Transformîndu-se în elemente ale naturii, „vechii zei" se întorc, pe ușa din spate, în gîndirea „rațional-filosofică" a milesienilor.

Pe de altă parte, în ce privește determinările relative la ființarea umană, filosofii ionieni, pornind de la cercetările lor „filosofice"[4] și cosmogoniile lor *imaginativ-raționaliste* nu se află și nu se vor afla, pînă în gîndirea lui Platon, în conflict deschis cu ideile mitico-poetico-religioase.

➲

Pentru a susține afirmațiile noastre, vom spune, pentru început, că la nivelul limbajului nu sesizăm diferențe între limbajul vechi, religios, și acela al noilor gînditori presocratici, cu atît mai mult cu cît pentru a exprima *alt ceva* decît se exprimase deja, ar fi fost nevoie de un limbaj nou, lucru despre care nici nu poate fi vorba pînă la același Platon.

În altă ordine de idei, la nivelul imaginii despre ființarea umană, concepția homerică care reprezintă *viziunea imaginativă a vechilor clase superpuse*, singurele care contau dar și, în unele aspecte, a credințelor populare, materializate în apariția în poemele homerice a diferitelor „motive" și teme orfice, cunoștea sub denumirea de *psyche* un ceva spiritual, dar în același timp și un ceva de consistență aparențialală, care are, în paralel cu viața fiziologică, o viață deosebită, separată, manifestată înăuntrul aceluiași corp. Ea se făcea simțită, așa cum am mai arătat pe parcursul acestui studiu, în vis, în starea de letargie sau extaz, ori odată cu moartea iminentă.

Faptul că filosofii ionieni s-au preocupat, într-un soi de ontologie incipientă, de această *psyche*, demonstrează că ei au reevaluat apariția și existența acestei făpturi spirituale și au asimilat-o din gîndirea mitică a lui Homer, dîndu-i însă o cu totul altă amploare. Că ei au încercat să generalizeze și să canalizeze această făptură spirituală a *psyche*-i la nivelul universului întreg, că îi caută originile sau cauzele ei ultime, arată nu o schimbare „copernicianǎ" a gîndirii filosofice, ci o extindere și o tendință de universalizare a unui concept aflat de mult timp în circulația *imaginativului poetico-religioas grecesc*.

Pornind de aici, ei vor asimila această *psyche* unei forțe vitale universale, care se pune în mișcare pe sine și mișcă și celelalte lucruri, și care este inerentă existenței de orice tip. Astfel puse lucrurile, această *psyche* ioniană este cu totul altceva decît cea din vechile credințe, însă ca și *arche*, ca temei al acestei viziuni, ea este una și aceeași.

Și cu toate că, privind lucrurile sub aspectul fondului, noțiunea de *psyche* din poemele homerice nu mai este cea din gîndirea ionienilor, sub aspect formal-lingvistic ea păstrează aceeași formă. Privită mai cu atenție această *psyche* este mai curînd, pentru ionieni, o noțiune mai apropiată de *tymos* decît de alte facultăți, pe care, spre exemplu, omul homeric le atribuia corpului fizic, vizibil.

Curios, filosofii ionieni atribuiau acestei *psyche* o aură energetică, apropiată de teoriile energetismului universal al timpurilor noastre, numai că viziunea nu era una care privea la energetismul lucrurilor ci la cel al dezvoltărilor interioare, al construcțiilor imaginative poietice, de natură transcendentală și subiectivă.

Spre deosebire însă de epoca mitică cînd *psyche* are o viață totuși separată, trăind și după moartea corpului fizic sub forma unei *eidola* ce bîntuie tărîmurile subpămîntene, în gîndirea ioniană, moartea corpului fizic este tocmai secătuirea aurei energetice, adică a *psyhe*-i, odată cu moartea fizică. Moartea este moartea posibilității de a trăi în capacitatea creatoare a imaginativului poietic aprioric, oprirea și anihilarea intempestivă a acestuia. În acest sens și somnul a fost asimilat de către greci morții prin absența conștienței și, implicit, a vieții imaginativ-poietice care se confundă cu existența însăși, cu viața.

Desigur, cum spuneam, în viziunea integratoare a gînditorilor ionieni sufletul are o altă relație cu viața decît cea din poemele homerice cînd el era ba *tymos* ba *psyche*. Pentru ei, aceeași forță pe care o găsim în sufletul individual o regăsim în toate existențele (sau Existîndele) milesienii folosind încă pentru noțiunea de existență pluralul, *ta onta*.

Nu este acesta un exemplu peremptoriu că ei nu aveau, în ciuda unor păreri ale unor autori ulteriori, o concepție individuală a sufletului, preluînd în această viziune vechea atitudine mitico-religioasă a lipsei individualității și a dihotomiei individual – plural?

Pentru ei sufletul nu este nici o emanație a sufletului universal dar nici ceva autonom, aparențial, reprezentînd doar o forță generală, ce acționează pretutindeni, unică și care este însăși viața ca manifestare a imaginativului poietic.

Vrînd să ne dea, parcă, dreptate cu orice chip, filosofii ionieni au atribuit, la fel ca și primii theogoniști, însușiri sufletești, umane, chiar fundamentului ultim al existenței, *arhe*, *physiologia „hylozoiștilor"* nefiind capabilă să facă o distincție clară între acest ultim fundament și suflet (*psyche*). Astfel, sufletul, golit de individualitate, capătă o nouă dignitate, alta decît cea pe care o întîlnim la mistici și teologi, dar păstrînd esența divină, de forță care clădește și conduce universul.

Oricum, deși o mare parte a cercetătorilor care s-au aplecat asupra acestor probleme consideră că, spre deosebire de mistici și viziunile mitico-religioase asupra sufletului, ionienii nu concep sufletul ca fiind nemuritor, totuși noi ne situăm pe o poziție contrară și vom apela la autoritatea celor vechi, în speță la lexicograful Suidas care, la fel cu marea majoritate a doxografilor, arătau că „Thales a fost cel dintîi care să fi primit numele de înțelept și tot cel dintîi a afirmat că sufletul e nemuritor..."[5] Cu toate acestea, el descoperea o *psyche* a magnetului sau a chihlimbarului, a plantelor și în general a toate cîte există, acest suflet fiind asimilat unui soi de energie vitală universală, care nu se pierde și nici nu poate pieri.

Din nou, influența vechilor mitografi și a orficilor ne apare mai mult decît evidentă, chiar dacă ideile acestora suferă o prelucrare conceptuală evidentă. Or, această modificare se concretizează, cum spuneam, în trecerea de la aspectul antropomorf (mitic) la cel elementar (metaforico-conceptual). Și, deși nu sunt personaje mitice precum Chronos sau Uranos, ele nu sunt simple elemente cum ar fi apa sau pămîntul. Aceste elemente sunt, dincolo de aspectul lor natural, puteri, mai mult, *puteri divine*. Pe lîngă lumea naturală, banală, cotidiană, lumea milesienilor este și o lume plină de zei, cum spune același Thales.

Din această perspectivă, mutația apărută în gîndirea grecească odată cu milesienii pare atît de importantă încît descoperirea noii așa-zise „logici filosofice" pare a fi un pas înapoi. Nimic nu poate fi mai important decît realitatea naturală (*physis*) care, dezbrăcată de îmbrăcămintea ei mitică, devine ea însăși obiect al contemplației și al disputei raționale, devine *imaginativ poietic creator de lumi posibile*.

Physis-ul este viață și mișcare. Pornind de la el, filosofii ionieni vor defini cauzele prime și constituția Ființei. Cu acest *physis* abia, filosofii milesieni se vor depărta de mantia sfîșiată a mitului. Ontologia, încet, încet, va începe să se depărteze de narativ, chiar dacă acest fapt mai rămîne o povară pentru gîndirea filosofică inclusiv în gîndirea lui Platon. Domeniul *physis*-ului începe să se

Ljubov Belych

Fată cu mandolină (2015), ulei pe pânză, 60 x 60 cm

precizeze și să se delimiteze. Odată cu Anaxagora lumea începe să să se golească treptat de elementul divin, acesta rămînînd ceva exterior lumii, dar în același timp, păstrîndu-și caracterul diriguitor și reglator, așa cum este *nous*-ul anaxagorian.

Să vedem însă, foarte pe scurt, care este, în opinia noastră, sensul conceptului de *physis* începînd de la primii gînditori milesieni și pînă la filosofia lui Platon și Aristotel.

Majoritatea cercetătorilor și istoricilor filosofiei grecești consideră că punctul de plecare al filosofiei preplatonice – în măsura în care ea este filozofie – a fost observarea naturii, de unde și denumirea lor de *physiologi*. Acest aspect este unul discutabil, în mare parte eronat.

Astfel, noi considerăm falsă această premisă, și susținem că aceștia nu sunt decît interpreți ai formelor și ideilor mitice, forme ale *imaginativului poietic aprioric* specific grecilor. Tranzitarea dinspre gîndirea mitică, simbolică, spre cea abstractă, se face prin intermediul mutațiilor firești pe care capacitatea imaginativă și *imaginativul* poietic aprioric specifice le capătă odată cu conceptualizarea mai accentuată a re-creerii lumii în eul individual.

Putem afirma fără rezerve acest fapt dacă vom demonstra că întregul ansamblu al viziunii lor voit abstractizatoare nu face altceva decît să aducă la lumina rațiunii sistematice ceea ce se afla în *imaginativul mitic* încă la un nivel sugerativ, metaforic și alegoric.

Obsesia constantă a gîndirii grecești – din cele mai incipiente manifestări ale ei și pînă la Platon, Aristotel și chiar perioada elenistică, a fost ideea de UNU. Tot ce s-a făcut în gîndirea grecească, sub diferite forme, de la plăsmuirile mitice și pînă la poezie și filozofie, stă sub semnul acestui deziderat.

John Burnet, în *Early Greek Philosophy*[6] afirmă că întreaga tendință a școlii ioniene este aceea de a găsi un temei al tuturor lucrurilor care să persiste trecînd peste toate schimbările și care să fie etern. Burnet crede că această substanță permanentă și primordială a fost desemnată de primii cosmologi prin cuvîntul *physis*. Istoricul englez arată că *Peri physeos*, titlul mai multor lucrări apărute în sec. al V-lea și al IV-lea î.Ch., nu ar fi însemnat decît: *Despre substanța primordială*. *Physis*, după Burnet, înseamnă *ceea ce este primar și persistent*, în opoziție cu ceea ce este derivat și tranzitoriu.

Interpretările moderne ale conceptului de *physis*, în special cele ale lui Heidegger din *Despre esența și conceptul de physis în Fizica lui Aristotel,*[7] pun laolaltă mai multe concepte, cum ar fi cele de *timp, ființă, ousia și physis*, chiar dacă ele nu au fost puse, la acest mod, în relație, niciodată de către filosofii antici.

Vom încerca, în cele ce urmează, o asemenea analiză chiar dacă sumară, asupra relațiilor și interferențelor acestor concepte, pentru o mai bună înțelegere a conceptului de *physis* la filosofii preplatonici, în special. Vom lua, ca fir călăuzitor și lucrarea lui Heidegger, *Timp și Ființă,* tălmăcită în românește de către Dorin Gabriel Tilinca și de către subsemnatul.[8]

Ceea ce frapează, în primul rînd, în *Timp și Ființă*, este modul în care este pusă problema. Dacă în *Ființă și Timp*[9], exista un temei explicit de unde analiza se putea desfășura, respectiv ființarea, în *Timp și Ființă*, problema unui în sine a timpului și ființei naște următoarea întrebare legitimă: dacă există un timp în sine și o ființă în sine, atunci ce este acest în sine al timpului și ființei? Heidegger, sesizînd acest blocaj al gîndirii încearcă, pornind de la cele trei dimensiuni ale timpului, trecut, prezent – în sens de actualitate – și viitor, să structureze o a patra dimensiune a timpului care ar fi *prezența statornică sau constanta ajungere la prezență.*

În limba germană *Anwesen* este un termen aproape imposibil de echivalat. Mai mult, el poate fi foarte greu diferențiat de *Anwesenheit*, care înseamnă prezență. Ortografiat sub forma *Anwesen*, observăm că în compunerea cuvîntului intră verbul *wesen*, care este termenul mai vechi pentru a fi, a exista, a ființa, iar substantivizat în forma *Wesen* semnifică esența, dar și Ființa vie ca opusă lucrului, *Lebewesen* însemnînd viețuitoare. Greutatea transpunerii dar și a înțelegerii termenului de prezență statornică sau ajungere la prezență este consecința lipsei *participiului prezent activ* în limba română. De aceea, *Anwesen* trebuie înțeles ca o permanentă ajungere la prezența statornică, termenul implicînd și mișcarea, *kinesis*, nu numai permanența. Așadar, în termenul *Anwesen* acționează și elementul de aducere la prezență, adică în acel loc privilegiat care nu este doar un aici, o actualitate, dar în care se poate manifesta esența a ceva, acea esență care conferă existență, făcînd ca un lucru să fie. Acest loc de manifestare a unui lucru, Heidegger îl situează lingvistic în particula *An*.

Grecii, pentru ca să poată desemna această prezență-statornică-care-ajunge-mereu-la-prezență, aveau termenul *ousia*[10], participiul verbului *einai*, termen care devine operabil abia la Aristotel, dar care, încă din secolul al VI-lea î.Ch., din zorii gîndirii filosofice grecești, însemna casa, zeul casei, mai precis focul, *hestia*, (de unde *esti*) gospodăria, bunurile, averea, și era strîns legată de noțiunea de *physis*, așa cum vom demonstra în cele ce urmează.

Încă Parmenide, cel ce va introduce o altă viziune în gîndirea greacă timpurie decît cea dezvoltată de milesieni, a afirmat: *esti gar einai,* fiindul *este.*

Că există ceva care are atributul existenței, a prezenței aici, este un adevăr de necontestat, adică o evidență. Această prezență este un sub-jectum, adică o reprezentare transcendentală la nivel imaginativ care capătă forma unei întinderi, adică este hypokeimenon, respectiv subiect care conține un conținut. Această reprezentare transcendentală ia forma relației și este însăși esența punerii-laolaltă (Ge-stell) specifică imaginativului poietic apriori. Această punere laolaltă reprezintă sinteza existenței și capătă forma ființei. În acest sens imaginativul poietic aprioric este cel care dă ființă.

Ce este însă acest este?

Felul în care acest *este* este, se pare că nu l-a preocupat prea mult pe Parmenide; a constatat doar ceea ce i se impunea cu evidență. Cum este și cum este posibil ceea ce este, a fost, în linii mari, neglijat de întreaga școală eleată.

În general, aceasta a fost preocupată de ființă ca un atribut esențialmente uman, nu ca pe unul al *physis*-ului, așa cum se întîmpla cu milesienii, fapt dealtfel corect care însă s-a pierdut odată cu sistematizările lui Platon și Aristotel. De aceea, în general, grecul va gîndi existența nu prin observație directă asupra naturii, a *physis*-ului, ci prin aplecarea gîndirii asupra ei însăși, prin *imaginativul poietic ca element costitutiv fundamental, aprioric, al intelectului.*

Iată diferența fundamentală între *physiologii „hylozoiști"* ionieni și gînditorii eleați.

Heidegger va surprinde cu multă luciditate acest fapt și va încerca, din interiorul limbii,

Ljubov Belych *Menuett* (2004)
pastel pe carton, 70 x 50 cm

să găsească o formulă care să justifice acest *este*. Formula pe care o găsește el se traduce în termenii lui *Es Gibt*, adică Se dă.

Pusă în acești termeni, problema nu este chiar atît de nouă precum îi place lui Heidegger să lase să se înțeleagă.

(din volumul în lucru *Imaginativ și adevăr*)

Note

1 J. Burnet, *Early Greek Phylosopy*, London, 1920, p. V.

2 J. Burnet, *Op. cit.*, p. 10.

3 F. Mcd. Cornford, *From Religion to Philosophy*, Arnold, London, 1912.

4 Ne este foarte greu să folosim termenul de *filosofic și filoscfie* pentru încercările presocraticilor. Chiar dacă putem vorbi deja de o logică a expunerii cît de cît structurată, uneori de un sistem conceptual relativ închegat, atît conținutul cît și forma acestor concepte păstrează matricea și fondul metaforic al gîndirii religioase și poetice.

5 Diels-Kranz, *Op. cit*, p. 115, fr. 2, A.

6 J. Burnet, *Op. cit.*, p. 12-14.

7 M. Heidegger, *Op. cit.*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1967.

8 Din nenorocire, lucrarea *Timp și Ființă*, apărută în tălmăcirea subsemnatului și a lui Dorin Tilinca, la editura *Jurnalul Literar* (1995), a fost mutilată din neștiința corectorilor și editorilor lucrării. Nu am avut niciodată acces la spalturile lucrării și, de la sine înțeles, nu am putut efectua o corectură a acestei ediții, trezindu-ne puși în fața faptului împlinit, respectiv a modificării unor termeni și a unor porțiuni de text făcute de către editură fără știința traducătorilor. Lucrarea, astfel apărută în limba română, este la limita utilizabilului.

9 M. Heidegger, *Ființă și Timp*, trad. Dorin Tilinca și Mircea Arman, Jurnalul Literar, Buc., 1994.

10 O excelentă interpretare pornind de la elementul religios casnic, în speță de la Hestia, zeița vetrei sacre, o dă J.P. Vernant în *Mit și gîndire în Grecia antică*, trad. rom., București, 1995, p. 191 - 232.

■

Giordano Bruno și tradiția ermetică (IV)

Viorel Igna

În lucrarea *Infinitul, universul și lumile*[1] Giordano Bruno reia și îmbogățește temele abordate în dialogurile precedente: necesitatea unui acord între filosofi și teologi, deoarece credința este necesară pentru popor, care trebuie să fie guvernat într-un anumit mod, dar în același timp concepțiile științifice sunt necesare pentru progredirea umanității, pentru ridicarea frunții spre înalturile cerului, spre verticalitatea spirituală și morală. Infinitatea lumii este centrul gândirii filosofice a lui Bruno, alături de unitatea sa. Totul se găsește într-o continuă mișcare, cu afirmarea unei cosmologii anti-ptolemaice și anti-aristotelice, cu refuzul autoritarismului doctrinar al bisericii și al filosofiei scolastice. Universului aristotelic finit și împărțit în sfere cerești de substanță diferită de lumea sublunară, Bruno îi opune viziunea unui univers infinit și unitar. O asemenea concepție a fost deja expusă în *Despre cauză, principiu și unu*, în care după ce a amintit conceptele de cauză, de principiu și pe acela de Unu, el nu numai că refuză doctrina aristotelică a celor patru cauze, reducând cauza finală și cea formală la cauza eficientă (intelectul universal care acționează în toate lucrurile), ci reduce și materia și forma la o ființă și la o rădăcină a acesteia. Forma este sufletul universal, a cărui principală caracteristică este *intelectul*, care mișcă materia din interior, ca un adevărat „făuritor al lumii", care din interior produce orice lucru. El este intrinsec materiei, în așa fel că ea însăși ca putere universală să devină energia care produce și trimite spre înafară formele din propriul sine cu care se înveșmântează. Forma și materia nu sunt două substanțe, ci mai degrabă două aspecte ale unicii substanțe, natura, căreia Bruno nu încetează să-i celebreze caracterul divin. Doctrina eleatică a Unului-Tot este în mod paradoxal unită aceleia a fluxului heraclitean și al nașterilor și renașterilor lui Pitagora, în cadrul unui panteism dinamic în care sunt amestecate elemente ale platonismului renascentist și ale tradiției ermetice. Dincolo de monismul și panteismul său, găsim la Bruno și o doctrină a transcendenței: dincolo de Mintea inclusă în lucruri, care are un corp comun cu natura și de care se ocupă și filosofia, există o Minte deasupra lucrurilor, care în esența sa fuge de gândirea filosofică. În această doctrină s-au putut vedea din când în când renunțarea la dimensiunile transcendentului proprii unei gândiri religioase sau unor rămășițe ale tradiției, lipsită de omagii verbale aduse ideologiei dominante.

Universul infinit era în concepția lui Bruno ideea de unitate și de infinitate a naturii ce era la rădăcina acceptării de către el a teoriei lui Copernic și a interesului său vădit pentru descoperirile lui Ticho Brahe despre comete: astronomia modernă mergea în direcția refuzului geocentrismului ptolemeic și scolastic, al abandonării teoriei sferelor cerești și a substanțialei lor lipse de uniformitate. Teorii anterioare, indiferente la aspectele strict științifice ale cosmologiei moderne. Bruno, datorită intuiției extraordinare, a fost un curajos susținător, chiar cu riscul consecințelor pe care acestea l-au avut în plan uman, al concepției unui univers deschis, pe care el nu l-a conceput ca fiind eliocentric, ci în maniera lui Nicolaus Cusanus, ca omnicentric, „cu Centrul peste tot și circumferința nicăieri", întrucât infinit. În acest univers infinit în mărimea lui și în același timp infinit în micimea lui coincid generarea și distrugerea lui, iubirea care unește și ura care-i desparte pe oameni: pentru Bruno, la fel ca și pentru Cusanus, în unitatea infinitului opușii coincid și trec unii în alții. Aceste teze le-a dezvoltat în *Despre infinit, univers și lumi* și în *Despre imensitate,* în care discuția despre noile doctrine astronomice este subordonată unei viziuni despre natură în infinitatea și universala sa fecunditate, viziune la care trebuie raportate studiile sale de matematică, continuate după aceea în două opere cum au fost *Despre minim* și cea *Despre monadă.2*

Așa cum putem vedea, inițiatorul *conceptului modern de infinit* a fost Bruno, care a făcut trimitere la neoplatonismul lui Cusanus. La el, odată cu adoptarea copernicianismului, infinitul devine fundamentul însuși al universului, întrucât lumea este pătrunsă de activitatea creatoare a lui Dumnezeu. *Coincidentia oppositorum* (din centru spre periferie, de la parte la întreg etc.) se transferă de la Dumnezeu la infinitatea însăși a nenumăratelor lumi. Concepția lui Bruno, tinzând spre o unificare reală sau actuală a infinitului și a finitului în fiecare ființă creată, constituie punctul de plecare în elaborările metafizice ale conceptului de infinit, care-și vor găsi după aceea cele mai tipice expresii în substanța lui Spinoza.

Contribuția lui G. Bruno a fost decisivă pentru felul în care mai târziu Galileo Galilei a privit universul. „Cu o singură construcție geometrică, Galilei a putut demonstra că ipoteza – petele solare se aflau în contact cu suprafața Soarelui și se deplasau odată cu ea – era în concordanță cu toate observațiile. Explicația sa se baza pe efectul perspectivei – pe o sferă formele apar mai subțiri și mai apropiate între ele către margine. Importanța demonstrației lui Galilei pentru fundamentarea procesului științific a fost uriașă. El a arătat că datele de observație căpătau sens ca descrieri ale realității numai atunci când erau încorporate într-o teorie matematică adecvată. Aceleași obsevații puteau conduce la interpretări ambigue, dar nu erau înțelese

Giordano Bruno în Germania

La Wittenberg, scrie F. Yates, Bruno va rămâne doi ani; între 1586-1588 îl găsim în postura de profesor universitar. Profesorii de la Wittenberg sunt apreciați de Bruno pentru atitudinea lor total diferită față de „pedanții" de la Oxford. Aceștia l-au acceptat printre ei și i-au permis să predea în școlile lor. Într-o dedicație făcută Senatului din Wittenberg, afirma că, deși nu avea niciun nume și autoritate printre profesorii din această Universitate, „el, care a fugit din Franța datorită evenimentelor petrecute în această țară, a fost acceptat în Universitatea lor, comparabilă cu o Atenă de sorginte germană.". Aici va publica lucrarea *De lampade combinatoria* lulliană și *De progressu et lampade logicorum.* La care s-au adăugat *Artificium perorandi* și *Liber physicorum Aristotelis*, pubicată pentru prima dată în ediția Operelor latine. Nici el nu se va feri de modelul *Oracolelor caldeene,* opunând unei triade inferioare „Haosul, Demonul și Noaptea" o triadă superioară , compusă din *Tatăl*, mintea sau plenitudinea, *Fiul* sau Intelectul primar și *Lumina*, care este spiritul tuturor lucrurilor, sau Sufletul lumii *(Anima mundi*). Tatăl nu este reprezentat de nicio statuie, dar simbolul său este lumina infinită; *o sferă infinită* al cărei Centru este peste tot sau unitatea absolută. Centrul prin care *face trecerea de la două dimensiuni la trei dimensiuni* (statui) și la perspectiva infinitului. De o inteligență finită ca a noastră, natura Tatălui poate fi înțeleasă numai ca una reflectată într-o oglindă, așa cum în peștera platonică se priveau umbrele, și nu lumina în sine; nu speciile și ideile, ci umbrele speciilor și ideilor. Poate fi contemplat aspectul său numai prin efectele sale și în propriile sale opere.[4]

Teologii antici, continuă Bruno, înțeleg prin Tatăl mintea sau *Mens*, care generează Intelectul sau Fiul; între ei este *fulgor,* adică lumina sau iubirea. Totuși poate fi contemplată în Tatăl, esența esențelor; în Fiul, frumusețea și iubirea actului de generare; în *fulgor,* sau lumina, spiritul care pătrunde și dă viață.[5] Se poate astfel imagina o triadă: „*pater*, mens; *filium,* verbum; *et per verbum, universa sunt producta*"[6]. De la *mens* izvorăște *l'intellectus*; de la *intellectus* izvorăște *affectus* sau iubirea. *Mens* este situată deasupra tuturor lucrurilor; *intellectus* vede și ordonează toate lucrurile; iubirea le face și le așează în ordinea lor. Aceasta din urmă este lumina sau *fulgor,* care umple toate lucrurile și este prezentă peste tot. De aceea este numită *anima mundi* și *spiritus universorum*, despre ea vorbea Virgilius, atunci când spunea „*spiritus intus alit*".[7]

Mă gândesc că lucrurile s-au întâmplat astfel, ne spune Frances Yates, triada bruniană derivă din *Corpus Hermeticum*, unde se vorbește frecvent de *mens,* ca de Tatăl; unde este definit *Filius Dei* ca și Cuvântul (Logos-ul) care izvorăște din el, și unde este menționată lumina sau spiritul sau *anima mundi*[8]. Aceste concepte, interpretate de Ficino, conform autorității lui Lactantius, ca prefigurări sau profeții ale *Sfintei Treimi* creștine sunt nucleul central al neoplatonismului creștin al lui Ficino, a cărui terminologie a fost preluată în mare parte de Bruno. Dar acesta, întrucât era un urmaș al tradiției egiptene, a respins interpretarea creștină și s-a întors la gnosticismul ermetic.

Treizeci de statui este o operă extraordinară în care putem vedea cultul brunian al religiei egiptene, cu statuile sale magice, care au fost transferate de el în interioritatea sa, în viața sa imaginativă. Cultul său era unul interior, nu un cult exterior bazat pe rituri și manifestat în templu. Acest caracter interior sau individual al ermetismului pătrunde în toate scrierile emetice, care fac apel la aceleași stări interioare în mintea omenească făcută după imaginea Creatorului; a universului divin, care ne revelează cum filosofia unui univers infinit și a unor lumi nenumărate, pe care mai sus am definit-o, o extensiune a gnozei, elaborată de Bruno dintr-un punct de vedere ermetic. Este rodul unei reflexii ermetice, proiectată *spre interioritate*, așa cum se-ntâmplă cu reflexia ermetică a lumii în mintea omenească, în măsură să se transforme într-o experiență spirituală interioară, care să satisfacă nevoia sufletului omenesc de infinitate.[9]

Bruno și-a luat în mod afectuos la revedere de la universitatea din Wittenberg cu o *Oratio*

valedictoria. El le-a spus profesorilor reuniți că este ca „Paris, care a ales-o pe Minerva dintre cele trei zeițe." A o vedea pe Minerva înseamnă a deveni în același timp lipsiți de vedere, a fi înțelepți prin intermediul ei, înseamnă a-ți pierde uzul rațiunii, deoarece ea este *Sofia,* înțelepciunea însăși, frumoasă ca Luna, mare ca Soarele, teribilă ca trupele în poziție de atac, pură în așa măsură că nicio mizerie n-o poate atinge, demnă de toate onorurile, deoarece este imaginea însăși a bunătății, puternică, deoarece, fiind *una*, poate face orice cu afecțiune, pentru că este alături de popoarele care i s-au consacrat și-i face pe oameni apropiați de Dumnezeu și de profeți.

„Pe ea am iubit-o și căutat-o încă din tinerețe, am dorit să mi-o fac soție, și m-am îndrăgostit de frumusețea ei ...m-am rugat ...ca să vină să mă însoțească, să mă asiste în ceea ce fac, deoarece știa ceea ce-mi lipsește, lucru bine acceptat de Dumnezeu: deoarece ea mă cunoștea și mă înțelegea, și m-ar fi condus în tot ceea ce fac, ținându-mă sub oblăduirea sa."[10]

În această oratie găsim genealogia înțelepților pe care Bruno i-a citat mai sus; este lista cu cei care au ridicat templul germanic al înțelepciunii, oratie care se termină cu un discurs laudativ în onoarea lui Martin Luther, lucru care era de altfel inevitabil, datorită faptului că universitatea din Wittenberg era universitatea sa.[11]

În discursul său a vorbit de asemenea despre *Deus pater*, despre *mens*, izolat într-o lumină inaccesibilă, dar vizibilă de intelectul omenesc în „umbrele" sale și în veșmântul său, în universul infinit și în lumile nenumărate; și, la sfârșit, a sugerat ideea că acolo, la Wittenberg, unde toate națiunile lumii căutau adevărul, adevărul a fost găsit.[12]

La începutul anului 1588 Bruno a lăsat Wittenberg-ul pentru Praga, unde a rămas cinci luni. La Praga își avea curtea sa imperială Rudolf al II-lea, care-i proteja pe astrologii și alchimiștii din toată Europa, cu scopul de a-l ajuta în melancolica sa căutare a *pietrei filosofale*. Bruno era un ermetic care nu practica alchimia, dar a încercat să-i facă cunoscută Împăratului arta sa, *mathesis*, căreia i-a dedicat o lucrare publicată la Praga, cu un titlu polemic: *Articuli adversus mathematicos*[13], o serie de diagrame, cu un extravagant caracter geometric, cu includerea unor obiecte singulare cum ar fi șerpi sau instrumente muzicale. Unul dintre ele era denumit cu un nume egiptean, *Theuti radius*, decorat cu o serie de linii în zig zag și cu puncte care se aseamănă cu anumite teme reprezentând planetele. Altul, la fel de decorativ, se numește *Theuti circulus*. Până și diagramele care-i aparțin au un caracter mai geometric, puse în evidență cu vii desene florale și cu alte motive la fel de sugestive.[14]

Frances Yates a reușit să pună în evidență raportul dintre *mathesis* și diagrame, cu excepția primelor trei, care sunt diversificate pe tema cercurilor intersectate. Textul afirmă clar că primul din ele este o figură care reprezintă *mens* universală, a doua reprezintă *intellectus* și a treia este figura iubirii, care conciliază contrariile și unifică multiplicitatea lucrurilor în *Unu*.[15] Aceste figuri sunt definite în funcție de multitudinea semnificației lor intrinseci, nu numai pentru geometrie, ci pentru toate științele și, în același timp, pentru contemplație și activitatea operativă. Ele reprezintă deci trinitatea ermetică, care este definită de Bruno în opera despre cele *Treizeci de statui*. A treia, *amoris figura*, conține cuvântul *MAGIA* pe diagramă. Aceste trei figuri sunt semnificate în text cu simbolurile următoare: *Figura mentis* cu un Cerc cu centrul său într-un punct, *Figura Intellectus* printr-o Semilună, iar *Figura amoris* printr-un asterisc.

Primele două semne indică Soarele și Luna, a treia este o stea cu cinci colțuri. Aceste figuri sunt reluate în text, prezente în mai multe locuri, în mijlocul discursurilor și al liniilor, al cercurilor, al sferelor, al îngerilor ș.a.m.d. Nu este deloc improbabil că această carte să fi fost scrisă cu un limbaj cifrat.

Nu știm dacă împăratul Rudolf a fost în măsură să citească mesajul ascuns din *mathesis;* în mod sigur sensul textului Prefeței unde există dedicația pe care i-a făcut-o Bruno este clar. În el există alternanțe de lumină și de întuneric; epoca prezentă, cufundată în întuneric, este conturbată de lupte sectare. Urmează o descriere a noii religii ermetice imaginată de Bruno: „Nerespectând *jus gentium* și, în consecință, ordinea instituită de adevăratul Dumnezeu, sectele slăbesc legăturile stabile din societate, împinse așa cum sunt de spirite mizantropice, miniștrii unor avânturi infernale, care pun între popoare spada discordiei, ca și cum ar fi Mercuri (zei) coborâți din Cer, cei care fac toate răutățile. Ei îi pun pe oameni unii împotriva altora, și nu respectă legea iubirii, care nu aparține la nicio sectă (sau religie neconsacrată)... , ci provine de la Dumnezeu, de la Tatăl tuturor, care-și revarsă darurile sale atât asupra celor drepți, cât și asupra celor nedrepți, care decretează o filantropie generală. Adevărata religie trebuia să fie imună în fața controverselor și a disputelor, care este o stare specială ce pleacă din suflet. Nimeni n-are dreptul să critice și să controleze opiniile altora, așa cum se-ntâmpla de obicei, ca și cum toată lumea ar fi dominată de opiniile lui Aristotel sau ale unui alt lider carismatic. Noi trebuie să ne ridicăm capul spre minunata splendoare a luminii, ascultând vocea naturii care cere să fie la rândul ei ascultată și urmărind înțelepciunea în simplitatea spiritului ei cu onestitatea unor dispoziții sufletești."[16]

Mesajul pe care Nolanul l-a adesat vremii sale nu a avut o formulare mai clară decât aceasta, conținut așa cum am văzut în dedicația făcută împăratului Rudolf al II-lea. În el sunt prezente toate temele obișnuite, alternanțele de lumini și umbre, Mercurii coborâți din cer care, așa cum știm din alte contexte în care se regăsește această familiară expresie, au distrus religia Egiptenilor, religia naturală pe care același Bruno o urmărea și care nu neglijează *jus gentium* și legea universală a iubirii, așa cum fac sectarii fanatici, aristotelicii care doresc să le impună altora prejudecățile lor. Era o gândire ce se referă la situația politicii din Parisul acelor zile, sub opresiunea membrilor din Lega catolică, care într-o anumită măsură explică prezența la Praga a lui Fabrizio Mordente. În Anglia el i-a criticat pe intoleranții protestanți englezi. Orice persecuție religioasă, orice război condus în numele unei religii calcă în picioare orice lege a iubirii. Oricât de stranie ar fi fost religia magică a lui Bruno, pe cât de extraordinar și de uimitor era egipțianismul său, ei nu făceau abstracție de legea iubirii, așa cum fac sectarii. Acesta este aspectul nobil al filosofului *„eroicelor avânturi"*.

Împăratul i-a dăruit lui Bruno, conclude F. Yates, „trei sute de taleri" pentru arta sa exprimată în *mathesis*-ul lucrării *Adversus mathematicos,* dar nu i-a oferit o catedră, ca în Germania. Fapt care l-a obligat pe Bruno să plece la Helmstadt. „Iordanus Brunus Nolanus Italus" s-a înscris în *Academia Iulia* de Brunswick, la Helmstadt, în 13 ianuarie 1589. Iulius de Brunswick Wolfenbuttel a pus bazele acestei universități numai cu 12 ani

Ljubov Belych *Alekseј* (2008)
ulei pe pânză, 80 x 60 cm

înainte, pe baza principiilor liberale. După moartea lui Iulius tatăl, i-a urmat fiul său, Iulius Henri, care i-a permis să se adreseze profesorilor din această universitate cu *Orazio consolatoria,* în care și-a manifestat din nou poziția sa vădit anticatolică și antipapistă mult mai radicală decât cea susținută în Anglia. În lucrarea *Alungarea bestiei triumfătoare* el subliniase importanța unei restaurări a legii prin reformarea bisericii, dar interesul său cel mai mare l-a manifestat în cele două *Orațiuni*, în *Jus gentium* și în cea împotriva *viciului ignoranței* manifestat de liderii unei biserici care nu erau în pas cu revoluția culturală și cosmologică a vremii.

Situația era cu totul schimbată față de cea exprimată în *Alungarea bestiei*, deoarece Lega catolică, prin propaganda sa violentă și acțiunile sale violente și-a asigurat controlul total asupra Parisului în 1588; regele Henri al III-lea a fost asasinat în 1589, iar tot în acel an a avut loc asediul Parisului, condus de Navarra. Reforma pe care o gândise Bruno intenționa să-l pună pe Henri al III-lea în fruntea mișcării, dar odată schimbate condițiile istorice, orientarea sa spre ducele Iulius de Brunswick a fost pusă pe același plan cu „diva Elisabeta"; Iulius Henri era unul din principii eretici pe care Bruno i-a exaltat, atitudine care mai târziu va deveni un cap de acuzare pe care Inchiziția îl va folosi împotriva lui Bruno.

Urmărind în continuare textul din *Tradiția ermetică* scris de Frances Yates după o îndelungă documentare, studioasa engleză ne relatează faptul că fiului ducelui, Henri Iulius, care era catolic, Bruno i-a dedicat poemele latine, la care a lucrat mai mulți ani. Chiar dacă aceste poeme nu le-a publicat la Helmstadt, ci la Frankfurt, dedicațiile erau la fel, amintindu-i Ducelui că în vremea lui Hermes Trismegistul demnitarii erau regi și preoți, așa cum trebuie să fie și el. În perioada permanenței la Helmstadt, Bruno a scris diverse opere despre magie, cuprinzând și lucrarea *De magia*, în care sunt examinate metodele pentru a obține acele „legături" cu demonii buni și în care el proiecta o psihologie magică a imaginației, iar în *De vinculus in genere* găsim texte dedicate acelorași legături. Tot la Helmstadt se pare că au fost transcrise de către Besler[17], pentru Bruno, textele din Agrippa, Tritemius și alte opere magice.[18]

Poemele lui Bruno sunt imitații ale lui Lucretius. În *De Immenso* expune din nou într-o formă

➲

matură filosofia universului infinit și a multitudinii lumilor pe care Bruno le-a derivat tot de la Lucretius, făcând-o din nou să capete viață prin motivul unei mișcări universale a unei filosofii magice, folosind-o, conform metodei ermetice, ca reflexie în minte a universului în forma lui extinsă, pentru a putea astfel să absoarbă în el însuși divinitatea infinită. Ne amintim textul cu comentariul poemului și cu trimitere la *Asclepius*: „*magnum miraculum est homo*" ce este extins până la lucrarea *Treizeci de statui,* cu reflexia lor în *interioritatea* sa, modalitate de a face ca infinitul să fie el însuși nevoit să se contemple pe sine în sufletul omului.

În *De imenso* sunt aspru criticați cei care au distrus religia egipteană, faptul că este „*sepulta est lux*", datorită căruia cruzimile, schismele, obiceiurile perverse, disprețul pentru lege s-au răspândit în lume.[19] La sfârșit ni se clarifică faptul că acele stranii diagrame pe care le găsim în operele lui Bruno sunt numite de el „*mathesis*". Ne amintim că în opera *Treizeci de sigilii* el ne spune că cei patru maeștri ai religiei sunt *Iubirea*, *Magia, Arta și Mathesis.* Despre artă credem că el intenționa să vorbească de arta lui Ramon Llull. Pentru a a defini *mathesis*-ul, ne amintește că Pitagora și Platon știau să cerceteze argumentele profunde și dificile datorită metodelor matematice. Atunci, cu adevărat Dumnezeu este un matematician, iar ignoranța n-are de-a face cu matematica.

Note

1 Giordano Bruno, *De linfinito, universo e mondi*, În G.B. *Dialoghi filoscfici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Mondadori, Milano, 2009, pp. 335-336

2 Cf. Mario Monti, în *Enciclopedia Garzanti de Filoscfie*, Garzanti Editore, Milano, 1997, pp.136-137

3 Mario Livio, *Este Dumnezeu matematician?* , Humanitas, București 2017, pp. 87-88

4 Cf. G: Bruno, Op. Latine pp. 3743

5 Ibid. p. 44

6 Ibid. pp. 51-2

7 Ibid. pp. 53-4; 60.

8 Cfr mai sus , pp. 20 și urm.

9 Ibid. F. Yates, op. cit. p. 338

10 G. Bruno , Opere lat. p. 12

11 Ibid. *Op. lat.* , pp. 20 și urm. Despre această analogie a înțelepților și despre includerea lui Lucretius și a lui Palingenius în ea. Așa cum am văzut mai sus.

12 Acesta este interpretarea studioasei engleze F. Yates, care a văzut în aceste cuvinte exprimarea mulțumirii pentru Universitatea din Wittenberg, care i-a făcut posibil discursul său ermetic.

13 A publicat după aceea și o operă luliană.

14 În *Cp. lat.* I (III), ed. îngrijită de Tocco și Vitelli.

15 Ibid. pp. 20-1

16 Ibid. ,pp. 3-7

17 Hieronymus Besler, pe care Bruno l-a cunoscut la Universitatea din Wittenberg, unde a frecventat facultatea de medicină. Tânărul student german s-a interesat imediat de gândirea filosofului italian, căruia i-a devenit asistent. Bruno i-a încredințat transcrierea cursurilor sale și sarcina de copist a lucrărilor sale. Îi datorăm lui Besler redactarea principalelor manuscrise ale operelor magice pe care filosoful le-a scris în acei ani. În 1591, Besler după ce s-a mutat la Padova l-a informat pe Bruno că o Catedră de matematică de la Universitate este liberă și poate fi deci o optimă ocazie pentru filosof de a-și găsi un post stabil în învățământul academic.

18 Cf. *Op. lat.*, III, *Introducere* ,pp. XXVII-XXIX

19 Op. lat. , I III, pp. 171 -172

■

Revelația astăzi. Teologi actuali despre revelație.

Andrei Marga

Cuvântul grec *apokalyptein* a fost echivalat cu latinul „revelatio" și preluat în multe limbi, iar *Apocalipsa după Ioan*, ce încheie *Noul Testament*, s-a tradus cu *Cartea revelațiilor*. Este însă clar că „revelațiile" nu se reduc la ceea ce stă scris în această carte. Revelația este o temă mai largă, dintre cele mai complicate, ce întreține diferențe nu numai între teologi și cercetători științifici, dar și între mari teologi.

Oricum, Bonaventura, cu care începe teologia creștină elaborată a istoriei, a recaptat, în secolul al XIII-lea, semnificația cuvântului grec *apokalyptein* ca „dezvăluire a ceea ce este ascuns". El nu vorbește de „revelație" ca ceva unic, ci de „revelații" (Joseph Ratzinger, Benoît XVI, *La theologie de l'Histoire de saint Bonaventura*, PUF, Paris, 2007, p.91). Martin Luther a echivalat „revelația" cu „Offenbarung", prin care a înțeles „dezvăluirea adevărurilor divine". Conotația aceasta a devenit referință.

În jurul „revelației" stăruie întrebări numeroase: când s-a produs? cine-i sunt purtătorii? care este valoarea ei? De altfel, „revelația" nu a încetat să „provoace" teoria cunoașterii inspirată, de la Galilei și Newton încoace, de științele experimentale. În orice caz, în crizele de astăzi ea trebuie din nou lămurită.

Pe de altă parte, conținuturile „revelației", care au căpătat formă în *Vechiul Testament*, apoi, în *Noul Testament* și, pe urmă, în *Coran*, au dobândit consacrare ca viziune asupra omului și a raporturilor sale cu Dumnezeu, cu lumea, cu natura, cu ceilalți oameni. La această viziune nu numai că nu s-a renunțat, dar ea s-a dovedit salvatoare în împrejurări dificile. *Acum, de pildă, nu este ieșire din crizele care zguduie lumea zilelor pe care le trăim, fără a construi în jurul iudeo-creștinismului.*

Știința modernă, știm prea bine, a apucat un drum nou în cunoașterea realității. Dar știința modernă, precum și democrația și reflexivitatea culturală, au avut în tradiția bazată pe „revelație" terenul de emergență. Ce înțelegem, însă, prin „revelație"? Ce poate înțelege orice om? Ce importanță are „revelația" în cunoaștere? Dar în organizarea vieții?

În conferința *Revelația astăzi*, pe care am susținut-o la Târgu-Mureș (7 octombrie 2021), în organizarea unor firme locale și edituri, am răspuns la aceste întrebări printr-o analiză în două părți. Prima este *Repere istorice*. În ea dau seama de originile temei printr-un succint excurs (1), lămuresc bazele relației dintre rațiune și „revelație" (2), observ cum s-a conceput această relație de către părinții științei moderne (3), reliefez consacrarea „revelației" dincoace de teologie (4) și reținerile aduse înțelegerii ei tradiționale (5). Partea a doua este *Revelația în sistemul cunoașterii*. În ea arăt ce ne spune teologia mai nouă asupra „revelației" (1), elucidez statutul acesteia în teoria cunoașterii (2), indic locul „revelației" și al culturii pe care a generat-o în asigurarea umanității omului (3) și întocmesc un scurt bilanț (4). *Teza mea este că „revelația" are un loc nu numai în istoria culturii, ci și în cultura actuală, că ea poate fi integrată într-o teorie a cunoașterii explicând cum oamenii ajung la a sesiza corelații mai profunde ale lumii, de care depinde viața lor. A fi străvechi ca geneză, cum sunt religia și revelația, poate însemna asincronic, dar nu înseamnă nesincronic cu nevoile actuale.*

Public mai jos prima secțiune a celei de a doua părți – *Teologia de azi despre revelație.* Integral, conferința va fi tipărită în volum.

În teologia secolului al XX-lea *revelația (Offenbarung) s-a înțeles ca „autodezvăluire a lui Dumnezeu" conform deciziei sale.* Sub alt aspect, este caracteristică acestei teologii împrejurarea că a dat atenție mai mare istoricității vieții umane, dificultăților acesteia și a delimitat, de raportările oamenilor la *Scripturi,* o „revelație originară (Ur-Offenbarung)" (Hermann Fischer, *Protestantische Theologie im 20.Jahrhundert*, Kohlhammer, Stuttgart, 2002, p.97). *Această revelație îndreaptă atenția, adaug eu, spre modelul de umanitate și de comunitate conținut în Biblie, care este tot mai solicitat ca reper.*

În secolul XX s-a intrat, în tema revelației, dintre teologiile rămase de referință, odată cu *Ellen G.White* (1827-1915). Vestitul pastor și-a asumat că „*Biblia* este ghidul nostru pe căi sigure ce duc la viața eternă... Dumnezeu a stabilit că *Scripturile*, sursa științei ce este deasupra tuturor teoriilor umane, să fie cercetată" (*Search the Scriptures*, 1898, în Ellen G.White, *The Spirit cf Prcfecy*, Academy, Harrah Ok, vol.2, p.1421). Ea și-a mai asumat că „Dumnezeu s-a angajat să prepare cuvântul său inspirat divin pentru omul finit. Acest Cuvânt, organizat în cărți, *Vechiul* și *Noul Testament*, este cartea ghid a celor care locuiesc într-o lume decăzută, încredințată lor, încât studiindu-i directivele, niciun suflet nu își va pierde calea sa spre cer" (*The Inspiration cf the prophetic Writers*, 1888, în vol.cit., p.1364). Ea și-a asumat, de asemenea, că întreaga *Biblie* este de inspirație divină. „Eu iau *Biblia* exact cum este, ca și Cuvânt inspirat de Dumnezeu. Eu cred susținerile (utterances) de pe întreaga suprafață a *Bibliei*" (p.1365). Ea și-a asumat, în sfârșit, ceea ce s-a scris în *Evanghelia după Ioan* (1:9) – „Fiul lui Dumnezeu a venit pe lume ca revelație a Tatălui" (*The Spirit cf Prcfecy*, vol. 2, p.1433). Ea a acceptat *Apocalipsa după Ioan* sau *Cartea revelațiilor* și considera că în această carte, „în revelație, toate cărțile *Bibliei* se întâlnesc și sfârșesc. Aici este complementul la Daniel".

Mai mult, Ellen G.White considera că Dumnezeu dă oamenilor „lumina cunoașterii". În autoprezentarea sintetică din *The Revelation cf God* (1898) ea argumenta că este destul ca aceștia să privească natura din jur și propriile ființe spre a-și da seama de revelarea lui Dumnezeu în cele ce sunt, spre gloria sa. „Dar, în timp ce este adevărat că Dumnezeu poate fi sesizat în natură, aceasta nu înseamnă că după Cădere o cunoaștere perfectă a lui Dumnezeu a fost revelată în lumea naturală lui Adam și posterității sale"(p.1433). Căderea lui Adam în ispite a adus cu sine un fel de pierdere a posibilității de a ajunge complet la „lumina

cerească". În iubirea sa de oameni, Dumnezeu a lăsat însă pentru noi o lume cu aspecte felurite. „Pe pământ, ars și măcinat de blestem, în mărăciniș, ciulini, spini , neghină, am putea citi legea condamnării; dar în culoarea delicată și parfumul florilor am putea citi că Dumnezeu ne iubește încă. Iertarea sa nu s-a retras complet de pe Pământ" (p.1433).

Oricum, păcatul a obscurizat vederile asupra lumii la care poate ajunge omul. Acesta, omul, nu poate ajunge la o imagine adecvată a naturii. În plus, „natura mărturisește despre Dumnezeu, dar natura nu este Dumnezeu" (p.1434). Natura însăși este sub acțiunea lui Dumnezeu și nu găsim nici un fenomen al naturii care să nu fie în cuvântul lui Dumnezeu. Un Dumnezeu personal, cum este și Fiul său! „Dumnezeu are legile pe care El le-a instituit, dar ele sunt numai servanți prin care el creează rezultate" (p.1434). De aceea, cunoașterea lui Dumnezeu precede orice altă cunoștință.

Nu se poate obține o cunoaștere a lui Dumnezeu decât prin Cuvântul său, care sunt *Scripturile*. „Este imposibil să se dobândească o cunoaștere perfectă a lui Dumnezeu doar din natură; căci natura însăși este imperfectă. În imperfecțiunea ei, ea nu-l poate reprezenta pe Dumnezeu, ea nu poate revela caracterul lui Dumnezeu în perfecțiunea sa morală" (p.1434). Abia Iisus este imaginea lui Dumnezeu.

În problema cuvintelor *Bibliei,* Ellen G. White a operat cu noțiunea de „inspirație". „Nu cuvintele Bibliei sunt inspirate, ci oamenii au fost inspirați. Inspirația acționează nu în cuvintele omului sau în exprimările sale, ci în omul însuși, care, sub influeanța Spiritului Sfânt (Gost) este îndemnat la gândire. Dar cuvintele primesc imprintul minții individuale. Mintea divină este împărtită. Mintea și voința divină este combinată cu mintea și voința umană; în acest fel formulările omului sunt cuvântul lui Dumnezeu" (*Selected Messages*, vol. 1, p.21) Ellen G.White consideră că „Dumnezeu vrea să aibă un popor pe Pământ, care să țină *Biblia* și numai *Biblia* ca regulă de doctrină și de învățătură, și ca temelie pentru orice reformă" (Ellen G.White, *Străbătând veacurile*, Păzitorul Adevărului, București, 1994, p.487). Dumnezeu se revelă prin minții le și în cuvintele oamenilor, nu dintr-o dată, ci prin „generații succesive", de fiecare dată când socotește oportun să intervină.

Cu Ellen G.White, revelația a fost extinsă, pe de o parte, la întreaga Biblie, pe de altă parte, la întreaga natură. Ea a făcut pasul radical al subordonării naturii față de Dumnezeu și a așezat revelația mai presus de orice cunoaștere. Aceasta, cunoașterea, este posibilă și reală, dar în fond ar rămâne condiționată.

Karl Barth (1886-1968) a împărtășit opinii care veneau din trecut, inclusiv de la Kierkegaard, care stabilise un fel de început al revelației în dreptul lui Iisus. Monumentalul comentariu barthian (1922) la *Epistola către Romani* este nu numai explicitarea impresionantă a celebrei epistole a lui Pavel, dar și expresia unei interpretări proprii a revelației. „Iisus Christos este Domnul nostru, argumentează el, acesta este mesajul salvării, acesta este sensul istoriei" (Karl Barth, *Der Römerbrief*, Theologischer Verlag, Zürich, 1999, p.5). Plecând de aici el scrie că „Iisus ca determinație istorică înseamnă locul de ruptură între lumea cunoscută nouă și una necunoscută. Timp, lucruri și oameni nu se înalță în acest loc al lumii în sine cunoscută nouă peste alte timpuri, lucruri și oameni, dar, de îndată ceea delimitează acel punct, linia de despărțire a timpului și eternității, lucrului și

Ljubov Belych *Portret de fată* (2011)
pastel pe carton, 45 x 35 cm

originii, a omului și a lui Dumnezeu se lasă sesizată. *Așadar, timpul revelației și timpul descoperirii sunt în anii 1-30.* Sunt anii în care o nouă, de un alt fel, determinare divină a tuturor timpurilor, așa cum arată privirea la David, se sesizează, iar particularitatea ei printre alte timpuri se înalță ea însăși din nou pe cât deschide posibilitatea ca fiecare timp să fie timp de revelație și timp de descoperire" (p.5). *În acei ani se înaltă un ideal pentru umanitate și se stabilește o altă temelie a vieții.* „Acest Iisus Hristos este <Domnul nostru>. Prin prezența lui în lume și în viața noastră suntem ca oameni depășiți și întemeiați în Dumnezeu, prin privirea la el așezați și puși în mișcare, ca ființe care așteaptă și se grăbesc" (p.7). Apostolul Pavel este cel care a atras atenția asupra acestei schimbări de mari dimensiuni.

Azi tot mai solicitatul *Franz Rosenzweig* (1886-1929) a tratat „revelația (Offenbarung)" urmându-l oarecum pe Hegel, ca ceva ce trăiește individul și decurge experimental și logic, din datele fundamentale ale vieții sale. Pe de o parte, revelația este plasată în urma sesizării caracterului ineluctabil al „morții (Tod)", pe care filosoful a aduce în baza filosofării. Pe de altă parte, ea este plasată în fața „mântuirii (Erlösung)". *Așadar, revelația este parte a unui lanț – creație, revelație, mântuire.*

Astfel, Franz Rosenzweig a făcut o cotitură în filosofia și teologia mondială. Interpretarea cea mai solidă deocamdată a concepției sale a fost dată nu demult (Alin V. Bontaș, *Franz Rosenzweig's Rational Subjective System. The Redemptive Turnning Point in Philosophy and Theology*, Peter Lang, New York, 2011). În ceea ce privește revelația sunt de scos în relief cinci opțiuni fundamentale.

Anume, Franz Rosenzweig reia tema lui Kant a „lucrului în sine", noumenul, și caută să o rezolve teologic; Dumnezeu, care este realitatea noumenală, este readus la baza filosofării și culturii; din „iubire" de oameni Dumnezeu se revelează; se cuvine ca oamenii să ia revelația ca temei al comportamentului lor; și se cuvine ca oamenii să ia „mântuirea (Erlösung)" ca orizont al vieții. „Luând noțiunea distinctivă a revelației drept ghid logic necesar în cunoșterea fenomenală și acțiune, Rosenzweig a făcut posibil un reper (poes) în cunoașterea rațională pozitivă; necesitatea independentă aici în cauză nu este nici idealul matematic (transcendental) nici un construct psihologic empiric, ci un nou tip de necesitate rațională pozitivă, adică o nouă noțiune teologico-filosofică"(p.31). *Revelația devine astfel un fel de condiție cvasitranscendentală a cunoașterii și acțiunilor oamenilor.*

În cartea sa majoră, *Steaua mântuirii* (1921-1930), Franz Rosenzweig extinde, de altfel, sfera revelației, în care include și crearea lumii. În concepția sa, „creația (Schöpfung) nu este pentru Dumnezeu doar crearea lumii, ci, de asemenea, ceva ce transmite din ceea ce este în el însuși. În acest sens, ar trebui ca noi să numim creația deja ca o revelare a lui Dumnezeu" (Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, p.177). Dumnezeu transmite „fapte (Taten)", dar și „însușiri (Eigenschaften)". Deplina sa libertate devine „destin (Schicksal)", care este „lege originară (Urgesetz)" pentru oameni și se consacră ca „iubire (Liebe)". În orice caz, Dumnezeu „a trecut de la prima revelare în creație, tocmai în virtutea caracterului ei, la ivirea unei a doua revelări, care nu este mai mult decât o revelare – o revelare în sens mai restrâns, nu, în sensul cel mai restrâns" (p.179). Ca urmare a acesteia, revelarea devine „mijloc prin care creația se precipită în forme" (p.180), iar Dumnezeu devine prezent clipă de clipă în fiecare eveniment din lume, pe care o umple cu „iubire (Liebe)", dar nu „iubirea iubitului (die Liebe des Geliebten)", ci „iubirea celui care iubește (die Liebe des Liebenden)".

Ca urmare, Dumnezeu conduce lumea și face un dar omului - acest dar este o carte – *Biblia*. „Omul este, așadar, alt pol al revelației. Spre el se îndreaptă iubirea lui Dumnezeu" (p.186). Întrebarea este ce face omul cu această iubire? Cum trebuie el să o privească? În felul în care omul își folosește „libertatea" de care se bucură din partea lui Dumnezeu se vede de altfel ce forțe l-au ocupat. „Sufletul" omului este liniștit în „iubirea" din partea lui Dumnezeu, „ca un copil în brațele mamei", dar este expus mării aspre din jur și împins la „porțile gropii". El poate rămâne, însă, la Dumnezeu.

Aici intervine ca mijlocitor „marele secret al credinței (das grosse Geheimnis des Glaubens)". „Eu (Ich)-ul" fiecăruia își câștigă realitate deplină asumându-și „tu (Du)"-ul din fața lui – relația „eu-tu" fiind deja în chiar planul lui Dumnezeu cu omul. Revelația asigură „urcarea spre maturitate, sub iubirea lui Dumnezeu, a sinelui mut, care devine suflet care vorbește" (p.221). *În baza ei omul capătă realitate deplină.*

Din primele sale scrieri, *Joseph Ratzinger* a fost preocupat de lămurirea revelației. Examinarea operei lui Bonaventura, apoi a părinților Bisericii ca instituție, includea clarificarea a ce înseamnă revelația și care este ponderea ei în viața omului (vezi detalii în Andrei Marga, *Absolutul astăzi. Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger*, Meteor Press, București, 2017). Joseph Ratzinger a făcut o seamă de distincții – *professio, cognitio, ortodoxi patres, professio fidei, fidei veritate, ecclesiae auctoritate* pe baza tradiției – și a rezolvat într-un fel nou mult discutata relație *Scriptură* – revelație – tradiție.

Joseph Ratzinger consideră că „revelația nu este la modul simplu aceeași cu *Scriptura*, încât să se poată spune <în revelație stă scris>. *Scriptura* este doar principiul material al revelației, care rămâne ca atare în spatele *Scripturii* și nu se obiectivează fără rest în *Scriptură*, încât pentru a fi revelație, *Scriptura* are nevoie de interpretare conform celor revelate" (*Offenbarung-Schrift-Uberlieferung,* în Joseph Ratzinger, *Gesammelten Schriften*, Herder, Freiburg, Basel, Wien, 2009, Band 2, p.711). Este

➲

eroarea scolasticii aceea de a deriva revelația din principiul material al *Scripturii* și de a face din aceasta unicul principiu al credinței. Din identificarea eronată a revelației cu un principiu material a rezultat pretenția completitudinii revelației. Biblicismul vechiului protestatism a făcut aceeași eroare de a dizolva fără rest revelația în *Scriptură*. Se poate vorbi și de o eroare în discuția actuală – aceea de a rămâne la o privire îngustată asupra tradiției și *Scripturii*.

Joseph Ratzinger conchidea cu sublinierea nevoii de a prelua fără îngustimi tradiția, revelația și Scriptura și de a le privi împreună, pe baza unui concept al revelației adus la zi. Acest concept rămâne de elaborat, mai ales într-o cultură marcată profund de științe, cum este cea dominantă acum.

Există scrieri care au folosit explicit revelația pentru a construi conceptual domenii întregi. *Hans Urs von Balthasar* (1905-1988) a construit estetica în acest fel, plecând de la observația că în modernitatea târzie s-a ajuns într-o situație gravă. S-a ajuns, adică, în „noaptea prezentului nostru și în ambiguitatea viitorului nostru". Fiind aici ajunși, este de găsit un alt început decât cel pe care și-l asumă filosofia, științele și teologia, care au în vedere doar exactitatea științelor. „Acum este timpul să străpungem exactitatea de acest fel, care nu se va putea referi niciodată decât la un sector particlar al realității, pentru a avea din nou în vedere întregul adevăr, adevărul ca proprietate transcendentală a ființei, adevărul care nu este o abstracțiune, ci legătura vie dintre Dumnezeu și lume" (Hans Urs von Balthasar, *Slava lui Dumnezeu. O estetică teologică*, Galaxia Gutenberg, 1961, Târgu- Lăpuș , 2020, volumul I: *Vederea formei* (p.15)). Putem, desigur, ca oameni, să mergem înainte și să sondăm din nou „adâncurile lui Satan".

Dar de ce nu am face altceva? Anume, „să punem în fața tuturor lucrurilor frumusețea! Într-o lume care nu se mai crede în stare să afirme frumusețea, dovezile adevărului și-au pierdut și ele concludența, adică silogismele continuă să-și facă scrupulos datoria, trâncănind ca o bandă rulantă sau ca un robot care poate scuipa un număr precis de rezultate pe minut, dar procesul conchiderii însăși este un mecanism care nu mai captivează pe nimeni, concluzia nu mai este concludentă. Iar dacă aceasta se întâmplă cu transcendentalele (numai pentru că una dintre ele a fost exclusă), ce trebuie să se întâmple atunci cu ființa însăși" (p.16-17). Căci „mărturia spiritului rămâne incredibilă pentru cel care nu mai știe să citească limbajul frumuseții" (p.17). Aceasta, „frumusețea", rămâne „fenomenul primordial", iar la el ajungem ca oameni devenind „oglinda lui Dumnezeu", adoptând așadar o „formă" – care este „ființa creștină". „Iar de aici trebuie să contemplăm lucrul cel mai elevat. Forma revelației divine în istoria mântuirii până la Hristos și de la Hristos încoace" (p.23). *Hans Urs von Balthasar exploatează revelația ca bază pentru a concepe forma ce asigură frumusețea omului și a celor din jur.*

Ortodoxia religioasă de azi *operează cu un concept extins al revelației, biserica însăși și poporul lui Dumnezeu devenind loc al revelării.* Bunăoară, *Constantine Scouteris* (1939-2009) consideră *Scriptura* creștinismului drept „redare scrisă, autentică a mesajului divin", prin care „Dumnezeu se revelă el însuși Bisericii și prin Biserică lumii. În alte cuvinte, *Scriptura Sfântă* este o realitate revelatoare" (Constantine B.Scouteris, *Ecclesial Being. Contributions to Theological Dialogue,* Mount Tabor, South Canaan, 2005, p.122). Există o unitate între *Scriptură* și Biserică, „încât ele nu pot fi separate. Una este conținută în alta, una depinde de alta. *Scriptura Sfântă* este creată pentru Biserică, iar biserica este baza pentru geneza ei" (p.123). Nici *Scriptura* nu este superioară Bisericii și nici Biserica nu este superioară *Scripturii*. „Numai dacă acceptăm că Biserica și *Scriptura* nu sunt separate și nici nu se confundă, fiind unitate fără confundare, vom fi capabili să înțelegem că doar Biserrica este cea care găsește adevărata semnificație a *Sfintei Scripturi*, așa cum doar fiul este capabil să înțeleagă cuvintele Tatălui" (p.124). *Scriptura nu este numai semnificație a unui text pentru citit, ci și sens mai adânc ce trebuie înțeles, iar „înțelegerea (Understanding)" se asigură de Biserică – aceasta fiind un „continuu sinod", „sinodul continuu al poporului lui Dumnezeu".*

Ne interesează, firește, cum vede revelația iudaismul de astăzi. Dealtminteri, iudaismul a fost locul de proveniență al temei revelației în cultura universală.

Iudaismul actual pleacă de la premisa că Moise a primit pe muntele Sinai nu doar *Tora* scrisă, ci și *Tora* orală, care este cheia înțelegerii celei scrise. *Tora* este transmisă oral din generație în generație, propovăduită de rabini și consacrată în scris de comentariile acestora.*Tora* în întregime conține *Legea* revelată de Dumnezeu. Evreii se conduc practic după *Tora* și contribuțiile generațiilor de rabini. Aplicarea ei este în contexte. De pildă, dictonul „ochi pentru ochi, dinte pentru dinte" (*Eclesiast* 21:24) se înțelege azi în sensul unui echilibru al schimbului, nu de afectare corporală. Concluzia trasă de rabinul *Walter Gomolka* este că „iudaismul crede într-un proces progresiv al revelației. El pleacă de la reprezentarea după care voința lui Dumnezeu se desfășoară în continuare și poate fi interpretată luând distanță de interpretările trecutului. Acest concept al revelației face posibilă o relativizare a *Torei* scrise prin corectivul *Torei* orale – adică prin intervenții interpretative – care creează punți între vederi conforme rațiunii și textul revelației. Noi putem pleca de acolo că asemenea întrebări pot fi abordate în schimb de vederi privind conceperea lumii de către învățații talmudici și reprezentanți ai filosofiei contemporane" (Walter Homolka, *Offenbarung und Ethos im Judentum,* în Hans Küng, Walter Homolka, *Weltethos aus den Quellen des Judentums*, Herder, Freiburg, Basel, Wien, 2008, p.31). Diversele denominațiuni din iudaism diferă după măsura în care admit aceste intervenții interpretative ale modernității.

Desigur, acest „proces progresiv al revelației" se bazează pe o anumită concepție asupra relației dintre rațiune și revelație. Opțiunea crucială este aceea că „rațiunea umană independentă însoțește permanent revelația" (p.32). Unii cred că Moise a transmis întreaga revelație, alții că a lăsat loc noilor revelații. Cercetările de azi au făcut clar că „revelația din Sinai a stabilit doar anumite cadre" (p.33). În orice caz, structura lumii este astfel că, în ceea ce privește viața curentă a oamenilor, „decizia justă se ia pe Pământ, nu în ceruri" (p.35). Cheia „adevărului" constă în aceea ca „poziția altuia în discurs să fie respectată, iar opinia proprie să nu fie socotită ceva absolut" (p.36). Iar „mesajul religios este ascultat din generație în generație și cere să fie mereu din nou deslușit. Sfințenia sa constă în ceea ce mărturisește, nu în felul și modul cum este prezentat ceva" (p.37). *„Revelația" se pune astfel în aplicare cu mijlocul „rațiunii" umane.*

■

Ljubov Belych — *Natură moartă cu castraveți* (2001), ulei pe pânză, 45 x 45 cm

Depășirea interzisă!

Christian Crăciun

O expresie comună, des ivită în conversații cotidiene, mi-a atras atenția prin semnificațiile ei estetice: cutare operă, cutare autor sau cutare tehnică literară *sunt depășite*. Ce înseamnă asta, în fond? Judecata are, evident, o încărcătură peiorativă, își expediază subiectul undeva în derizoriu, în raftul al doilea. A apărut, între timp, în viteză, „altceva" care ocupă acum prim planul. Se simte, sigur, un damf de suficiență și orgoliu în aerul sintagmei, dar nu acest aspect psihologic și moral mă interesează aici. Ci forma estetică, în desfășurarea ei, pe care o asemenea convingere o dezvăluie.

A depăși are printre sensuri și pe acela de a lăsa în urmă, a trece pe lângă, cu viteză mai mare. Temeiul în idee al frazei de mai sus este că, la un moment dat, formulele estetice și operele se perimează. Lesne de recunoscut aici mitul pernicios al progresului. Judecata ascunsă în faldurile propoziției de la început nu este, în fond, una artistică, doar una sportivă. Cultura transformată în stadion de întrecere. Etimologia ne ispitește aici: opera înfățișată ca stadiu, ca *provizorat* și, în același timp, defăimarea definitivului, a capodoperei. Sigur, sintagma trebuie să fi intrat în uz odată ce *noul* devine dimensiunea primordială după care este judecată o operă; nici tematica, nici stilul, sau ambele doar în măsura în care sunt *noi*. Afirmația este posibilă doar în lumea în care „cele mai înalte valori se devalorizează" (Nietzsche), începând cu omul însuși. Nu spunea tot filozoful nihilismului că „omul este ceva de trebuie depășit"? (*Precuvântarea lui Zarathustra, 3*) Și am depășit cu câteva secole epoca istorică în care creatorul își asuma un smerit anonimat. Câtă vreme valorile tari s-au aflat în centrul construcției axiologice, operele erau, oarecum, în același plan, nu se punea problema preeminenței decât prin dibăcia realizării. Din momentul în care aceste valori – antropologic tari – au fost relativizate și negate, opera devine „carte de nisip", întrupare a efemerului. Opera își pierde statutul de serie, încadrabilă într-o tradiție care îi oferea armătura de rezistență, și se dedică *individualului* perisabil. În acest moment s-a dat startul raliului, tot căutăm să depășim și privim de sus operele depășite. Mi-e limpede, sintagma de mai sus este conținut al sindromului „calitatea aparține celui născut mai târziu". Adică, valoarea ține doar de anul de naștere. Fiecare încearcă să ajungă mai departe, mai repede, să-i lase pe ceilalți în urmă. Fără urme...

Există cel puțin două forme principale ale depășirii artistice: prin anulare și prin asimilare. Prima este cea mai simplă și este ilustrată perfect de programul radical al avangardelor de orice fel. Care neagă pur și simplu orice precedență, se situează demiurgic la începutul unui nou timp. Este forma cea mai „subțire", din punct de vedere intelectual, a depășirii, pentru că, dacă îți împușți companionii, adversarii împreună cu care alergi, și ajungi primul (?) la linia de sosire, ce bucurie? Importanța culturală a avangardelor stă, paradoxal, tocmai în ceea ce neagă, nu în ceea ce au creat, în ceea ce le leagă (pentru că nu au putut distruge) de precedent. Negându-l, i-au dezvăluit perfect mecanismul, au „aerisit" precedentul, i-au dat, fără să vrea, o nouă, splendidă vitalitate. Îmi vine a crede că este aceasta o legitate a procesului cultural în timp. Depășirea prin asimilare este, să-i spunem, forma „normală" a depășirii, care există de când există arta. Mai greu de deslușit, pentru că nu este proclamată, ci discretă, firele care leagă operele sunt delicate și cusătura fină, nu se vede. O lungă istorie literară de școală veche, sursologică, tocmai pe această depășire asimilantă se baza, încercând să facă vizibile continuitățile. Era mereu avut în vedere un model primordial de la care purcedeau, ierarhic, teme, motive, simboluri, structuri narative, tipologii ș.a.m.d. Aici accentul era pus, evident, invers exemplului precedent, pe data de naștere cea mai veche. Ea era cea mai bună.

Această mitologie a noului, a șocului (noul e ca un drog, are nevoie de doze din ce în ce mai mari pentru a fi eficient) ține, firește, și de o sociologie a receptării. Cititorul este educat să fie, snobind, mereu în pas cu noul, la modă. Nu ne mai interesează continuitățile, ci doar rupturile. Numai că aici se ițește alt paradox, ruptura care uită de unde s-a desprins uită că e ruptură. Polemic, funcționarea textului (post)modern trebuie să știe până în cele mai mici detalii mecanismele textului clasic pentru a se putea desprinde de el. Ce splendide astfel de desprinderi poartă numele de Joyce, Pound, Borges, Eco! Aici ne apare dimensiunea timpului. Istoria formelor este o lungă poveste a unor asemenea asimilări, numai că ele aveau cumva ritmul geologiei, erau greu observabile din interiorul unei singure vieți. Avem nevoie de perspectiva timpului pentru a compune, ca Auerbach, un *Mimesis*. Evoluția se petrecea prin raportul misterios dintre maestru și discipol. În vremea noastră, însă, ritmul acesta a devenit incredibil mai accelerat. Viteza a crescut, de unde metafora automobilistică din titlu. Să luăm numai exemplul la îndemână de la noi: optzeciștii s-au delimitat de poetica șaizeciștilor, nouăzeciștii i-au negat pe optzeciști, milenialii și-au luat elan să-i depășească pe nouăzeciști, dar pentru cei mai tineri de azi douămiiștii sunt deja „generație expirată". Nu este doar un joc de ocupat scaunele aici, e o mișcare care ascunde un inavuabil complex vechi, o frustrare și o profundă anxietate. În fond, chestia asta cu depășirea este un stereotip, nimeni nu depășește pe nimeni, operele sunt simultane într-un timp estetic și existențial continuu. Trecuții erau conștienți de el, noi îl ignorăm Despărțirile, rupturile de ritm au devenit atât de dese încât s-au banalizat. Dar ele sunt în special cele de tip 2, prin anulare. Exprimată succint, într-o singură propoziție: „Aaa! X e depășit!" Când trăiești într-o epocă a „abolirii tuturor valorilor" este inevitabil să fii obligat la astfel de salturi în gol cât mai dese. Astăzi lumea se plictisește repede între două clipuri și două s.m.s.-uri, clasicii sunt expulzați din programe. Greoi, scriind prea lung, cu un vocabular luxuriant dar inactual, sunt depășiți, expirați.

Acest carusel amețitor, în care nimic nu mai are timp *să se așeze,* nu permite imaginilor să se fixeze. Avem o artă făcută din semipreparate încălzite la cuptorul cu microunde. Rapid. Marmura statuilor se sfărâmă a doua zi după tăierea panglicii. Intervine, sigur, în istoria noastră mai veche și mai recentă, dimensiunea politică. Pentru gândirea leneșă (este de observat că, direct proporțional, cu cât crește viteza, cu atât se lenevește gândirea) nu există decât prezentul punctual. Cutare prozator șaizecist este depășit numai pentru că reflectă (cum altfel?) problemele epocii și sistemul lui de referințe este obscur pentru cititorul de azi. Mai obscur decât Dante? Nu fac o comparație valorică, Doamne ferește, ci doar una de structurare istorică a unor limbaje. Consecința logică a „filozofiei" depășirii este că ajungem să nu mai citim decât ultimele apariții. Baza ei este abolirea trecutului, tăierea rădăcinilor. S-a spus asta mai despre toți: Breban, Buzura, Țoiu, Preda... că nu mai sunt înțeleși, actuali, datorită „șopârlelor" (nici măcar sensul din epocă al acestui cuvânt nu mai este știut azi). Asta este o chestiune care ar merita discutată separat, e mult mai serioasă decât lasă a se înțelege formularea ei jurnalistică. „Vina", pentru că așa este formulată observația, ca și cum ar fi vorba de o limitare, o vină a lor, aș spune că e mai degrabă a noastră decât le aparține. Vina lipsei de asumare și de voință de cunoaștere. Obsesia noului, să crezi că tu ai făcut oul din care te-ai ițit. Dar Eminescu, după celebrul număr din *Dilema,* în care ideea „autor depășit" era un laitmotiv? S-a mers însă până la a înlocui *Luceafărul* sau *Scrisoarea III* din manuale (depășite, deh!) cu exerciții bruionare nesemnificative din manuscrisele poetului.

În finalul unui roman din hulitul, detestatul ciclu al „obsedantului deceniu" pe o cutie de chibrituri scria *indestructibil.* Acest cuvânt se află, în filigran, la începutul fiecărui text clasic, în sens larg. Fiecare dintre aceste texte canonice, cum se spune astăzi, este în sine fragil și indestructibil. Pe când multe texte ale prezentului sunt dintru început gândite ca obiecte de unică folosință. Walter Benjamin scria despre opera de artă în epoca reproducerii mecanice. Între timp, modurile de reproducere ale operei au devenit atât de performante și de sofisticate, încât unicitatea însăși a artefactului își pierde importanța. Gioconda de pe cutia de chibrituri este mai vizibilă decât cea de la Luvru și te dispensează de ea, de vreme ce ai „văzut-o" deja. Acesta este sensul ultim al depășirii. Astăzi nu numai reproducerea este mecanică (cibernetică de fapt) ci și producerea însăși. Expulzarea subiectului uman din actul de producere a operei vrea să ne sugereze că el însuși este depășit. Când spui că o operă este depășită nu adaugi un plus de valoare operei care depășește, cum se crede adesea. E fascinant efortul de înnoire, pe care numai cei mari îl reușesc.

Adevărul este că în artă, spre deosebire de șosele, nu se pot impune restricții de viteză, ele omoară creativitatea. În sensul acesta, și numai în acesta, depășirea este inevitabilă și neapărat benefică. Van Gogh are altă viteză decât Rembrandt. Mozart decât Teleman. Mai bine zis, trăiesc împreună într-un non-timp continuu în care sunt reciproc puncte de referință. Arta presupune să ieșim din istorie. Din viteză. Să oprim undeva la marginea drumului și să privim cu atenție până la orizont. Este și definiția ei statică: privire de jur împrejur!

■

Caragiale și Răscoala din 1907 (II)

Iulian Cătălui

Analiza și semnificațiile studiului-pamflet

Studiul sau microeseul ori eseostudiul lui Caragiale, de fapt niște note publicistice, este divizat în trei părți inegale. În prima parte, dramaturgul și publicistul român, proaspăt stabilit în Germania, face o analiză socială, economică și politică interesantă, de pe poziții de stânga, însă, „narodniciste", de-a dreptul, cu evidente și clare simpatii pentru țăranul român. În câteva luni, la Editura „Adevărul", a fost tipărită broșura *1907. Din primăvară până-n toamnă.*

Dramaturgul-eseist polemist pornește de la ideea că Europa se obișnuise de câțiva zeci de ani că tânărul Regat al României era „cel mai solid element de civilizație între statele balcanice", iubitor de pace și bună înțelegere, atât în cadrul relațiilor „claselor sale sociale", cât și în „relațiile internaționale", pe scurt era un „stat de ordine *par excellence*"[1] De asemenea, în 1906, România își serbase megalomanic 40 de ani de domnie „pacinică și glorioasă a înțeleptului său suveran", regele Carol I, un adevărat panegiric tras acestuia, mai ales că epoca sa, mult prea idealizată nu a fost nici pașnică și nici glorioasă.[2] Așa ca o „încoronare a operei de progres săvârșit în acest timp", se făcuse și o expoziție jubiliară, care a avut mare succes în fața reprezentanților Europei civilizate, fiind un „adevărat triumf al muncii și al păcii", iar Regele a fost de-a dreptul „mândru și fericit"[3]. Prozatorul Panait Istrati scria, de pe poziții de stânga, totuși, în menționatul mai înainte al său pitoresc dar omagial-encomiastic (la adresa țăranilor dispăruți în răscoală) roman *Ciulinii Bărăganului,* că „boierii noștri" au sângerat națiunea ca să sărbătorească „cei patruzeci de ani de belșug și domnie glorioasă a lui Carol I de Hohenzollern, 1866-1906", cu această ocazie fiind spoite toate fațadele caselor, iar expoziția era toată „numai din clădiri albe, ca-n povești"[4]. Erau expuse mai ales „case țărănești", „un sat românesc", la expoziție veniseră „familii de cojani, grăsulii, îmbrăcați național" și care în realitate „trebuie să fie toți primari"; erau „vite necrezut frumoase" și care nu semănau nici pe departe cu „mortăciunile pe care le sfâșie dulăii noștri. Milioane aruncate pe fereastră!"[5]

Totuși, cu ocazia acestor serbări fastuoase dar găunoase, Caragiale scrisese o poezioară dură, persiflant-sardonică la adresa regelui Carol I, intitulată *Mare farsor, mari gogomani,* în care îl desființa pe venerabilul monarh: „Acuma-mbătrânit în slavă,/ Sub casca lui de caraghioz/ Și cam zaharisit la glavă,/ Vrea chiar triumful grandioz./ Nobil metal nu e oțelul,/ Dar scump destul, destul de greu.../ Ca rol fu mare mititelul!/ Hai, gogomani, la jubileu!"[6]

Pe seama schimbării atitudinii lui Caragiale s-a spus că acesta a redactat seria de articole *1907. Din primăvară până-n toamnă* pentru țara în care se stabilise, autoexilase, chiar Germania unde se născuse însuși Carol I, ce-i drept, pe atunci neunificată, în statul Baden-Würtemberg![7].

Și, deodată, la nici un an de la marea aniversare, marele jubileu, mai întâi tămâiat de dramaturgul-poet, apoi ironizat și satirizat, în 1907, au izbucnit „răscoalele maselor țărănești", care au luat, în opinia lui Caragiale, proporțiile unei „hotărâte revoluțiuni teroriste", aproape ale unui „crunt război civil", producând în Europa „emoțiune și uimire"[8]. Lucid, Caragiale și-a dat seama că în România exista, totuși, o „extravagantă deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască", după care intră în miezul problemei, disecând starea și situația țăranilor, pornind de la proprietatea asupra pământului.[9] El preciza că pământul României era stăpânit, atunci, de trei categorii: „proprietarii mari" (între aceștia, statul, apoi Coroana, fundațiile de binefacere, ca „Eforia spitalelor", cele culturale, ca Academia și marii proprietari), „proprietarii mijlocii" și de „proprietarii mici" (cca. 5 milioane de oameni la o populație totală a Regatului României de atunci de vreo 6 milioane!), masa enormă a țăranilor, împroprietăriți de la 1864 și de la 1888, toți țăranii fiind plugari, cultivând micile lor proprietăți și proprietățile mari și mijlocii.[10] Mai trebuie spus că la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea, România era o țară cu o economie „eminamente agrară", mai mult de jumătate din terenurile agricole aflându-se în posesia „marilor moșieri", care obișnuiau să-și arendeze moșiile.[11]

Autorul *Năpastei* intră apoi în detalii juridice și economico-agricole, despre arendă și subarendă, învoieli agricole, rate și credite, ideea fiind că țăranii lucrau din greu sau la greu, cum se zice acum, „din primăvară până-n toamnă", de unde și titlul studiului, „din revărsatul zorilor și până în răsăritul stelelor", iar toamna, potrivit îndoielii, „țeranul", așa cum îl numea Nicolae Iorga, „îi cară întâi arendașului partea acestuia la hambar sau la gară, și numai în urmă are voie să-și ridice și el partea ce i se mai cuvine și lui"[12].

Vizavi de legea învoielilor agricole, aceasta îi obliga pe țărani să muncească mai întâi pe pământul moșierului și numai după aceea pe pământul său, iar cum prețul muncii sale scădea vertiginos, țăranul era nevoit sau era obligat chiar de arendaș să se învoiască pentru suprafețe mai

Ljubov Belych — *La sfârșitul anului* (2011/2012), ulei pe pânză, 100 x 80 cm

mari, fapt care îl împiedica ori să cultive cu folos propriul pământ, ori îl aducea în situația ingrată și dramatică, aproape imposibilă, de a-l vinde, rămânând fără pământ.[13] Învoielile agricole se făceau iarna și pe perioade scurte, astfel că țăranii, în marea lor majoritate, dacă nu chiar aproape toți, erau analfabeți, erau siliți să semneze un „contract orb", în necunoașterea calității și duratei muncilor lor, precum și la „totala dispoziție a evoluției climei"[14]. La rândul său, „statul-agresor", deși nu se amesteca în contractele dintre părți, se asigura pe seama țăranului introducând „impozite noi", inclusiv pentru cazurile de secetă.[15] Pe lângă acestea, Caragiale intuiește, apoi, rădăcina răului: „coarda îndrăznelii la concurență din partea arendașilor mari se-ntinde pe măsura supunerii la învoieli din partea arendașilor mici, a plugarilor", deci, coarda s-a întins prea mult.[16] Este momentul în care Caragiale descoperă și alte rădăcini ale răului, trecând la o critică acerbă, de pe poziții cam naționaliste, a minorităților etnice din Regatul României, al lui Carol I.

Astfel, Caragiale precizează că marea majoritate a arendașilor mari este compusă din străini, – în Moldova, evrei; în Muntenia, greci, bulgari, „albaneji" și „puțini români ardeleni supuși unguri", – în genere, „afară de rare excepțiuni onorabile, oameni de joasă extracțiune, aspri la câștig, fără sentimente omenoase și lipsiți de orice elementară educațiune"[17]. În plus, cruzimea interesului se întâlnește cu lipsa solidarității naționale, nesocotirea tradițiilor românești și opiniei publice, existența corupției în rândul funcționarilor publici, dar și protecția „ori a pavilionului străin, ori a cine știe cărei puternice Alianțe universale", aluzie clară la „Alianța Israelită Universală", organizație evreiască fondată în 1860, care își pusese drept scop să promoveze emanciparea evreilor și să apere drepturile lor, mai ales în țările în care aceștia nu erau egali cu ceilalți cetățeni, străinii profitând, în opinia lui Caragiale, de incultura, umilința și răbdarea țăranului român.[18]

Totuși, cel care a scris *Românii verzi* evită elegant să își exprime sentimente sau idei antisemite, ba chiar este considerat de către etnologul Andrei Oișteanu un intelectual filosemit, spre deosebire de Eminescu, chiar și atunci când spune, tot în acest microeseu, că în Moldova comerțul era în cea mai mare parte în mâinile evreilor.[19] De altfel, și publicistul B. Brănișteanu a comentat apreciativ „lipsa de scrieri antisemite" în opera lui Caragiale, deși a refuzat să invoce în acest sens prietenia autorului nuvelei *O făclie de Paște* pentru scriitorul evreu Ronetti Roman.[20] Iată ce scria Brănișteanu în jurnalul său, în anul 1943: „Știu că aproape nu este antisemit care să nu aibă un evreu despre care să ne asigure că, dacă toți evreii ar fi ca el, nu ar mai exista antisemitism"[21].Aflându-se la Berlin, în aprilie 1912, anul morții sale, Caragiale, excedat de „intoleranța antisemită" din România, i-a spus lui Adolphe Stern următorul text: „Ce orbi sunt oamenii din țară [în privința *chestiunii evreiești*]! Aș voi ca să se ridice într-un balon uriaș toți evreii din țară, pentru numai câteva ceasuri numai, și atunci s-ar vedea ce înseamnă acest element [etnic] pentru noi"[22].

Făcând o paranteză, trebuie precizat că președintele Alianței Israelite Universale, Adolphe Crémieux, vizitase în anii 1866-1867 România, împreună cu Sir Moses Montefiore, obținând promisiunea guvernului român să pună capăt persecuției evreilor, dar această promisiune n-a fost respectată și legile române și guvernul român au continuat să-i persecute pe evrei.[23] După psiho-istoricul Avner Falk, România se afla într-o „mare agitație politică, aproape în război civil", între Liberalii lui I.C. Brătianu și boierii, negustorii și industriașii Conservatori ai lui Catargiu, iar „masele populare" românești aveau nevoie, inconștient/ subconștient de evrei pe post de străini („*foreigners*") împotriva cărora să se direcționeze toată ura lor.[24] Falk precizează că între 1899-1900, în România au fost recolte foarte rele, îngrozitoare, foametea lovind țara noastră și că evreii au fost învinuiți pentru acest lucru ca în timpul Marii Ciume din Europa sinistrilor ani 1348-1349.[25] Totuși, potrivit istoricilor Constantin C. și Dinu C. Giurescu, între 1902-1905, recoltele au fost „îmbelșugate", dar moșierii au crescut arenzile foarte mult astfel încât nemulțumirea țăranilor a crescut, ea ducând inevitabil, în martie 1907, la marea răscoală.[26] Ei au mai arătat că tulburările au început în „partea de miazănoapte a Moldovei, unde arendașii erau puternici"[27] și unde arendașii evrei predominau, factorul etnic și religios nefăcând decât să întărească frustrarea „maselor de țărani români exploatați crunt de un sistem injust"[28], exemplificându-se prin trustul fraților evrei Fischer, care deținea moșii și păduri pe o suprafață de peste 2.000 de kilometri pătrați și arenda cca. 75 % din pământul arabil din trei județe ale Moldovei, astfel Mochi Fischer având în arendă 11 moșii, între care și celebra moșie de la Flămânzi, unde a izbucnit terifianta răscoală.[29]

Totuși, de ce a izbucnit răscoala, sau de ce s-au răsculat „țeranii"? Au fost, desigur, mai multe cauze, dar acei care credeau că printr-o „propagandă șovinistă" vor face ca furtuna să se descarce automat asupra arendașilor străini, în special evrei, vor vedea că s-au înșelat, căci revolta țărănească s-a dus pe calea pe care au împins-o sătenii, în cele din urmă lovindu-i și afectându-i pe aceștia.[30] Răscoala nu a fost provocată doar în mod artificial, ci avea rădăcini sociale și economice mai profunde, analizate și de I.L. Caragiale, în *1907*, dacă nu și psihologice, astfel încât dacă aparent cauza ei era „propagarea unui naționalism rău înțeles", de fapt însă cauzele erau „relele organizației noastre economice, sociale și politice"[31].

Credincioși „principiilor liberale tolerante", boierii români care dețineau suprafețe uriești de terenuri agricole date în arendă nu și-au pus „probleme etnice", mai ales că esența angajării arendașilor evrei era eficiența și obținerea profitului.[32] La acest capitol, arendașii evrei și-au făcut datoria, „ridicând substanțial valoarea proprietăților", au crescut de câteva ori producția agrară și au sporit „spectaculos" veniturile proprietarilor autohtoni.[33] Rezultă că nu îmbogățirea moșierilor români cu ajutorul arendașilor evrei a fost cauza principală a groaznicei răscoale din 1907, astfel, potrivit lui Ștefan Popescu-Filutza, „revoltele agrare nu s-au produs în 1904, când a fost cea mai mare secetă din ultimele două decenii: țăranii fiind ocupați să stea cu capul plecat pe lângă hambarele proprietarilor. Ea s-a produs în 1907, când a fost un an extraordinar de îmbelșugat"![34].

După părerea mea, această răscoală a fost una de tip social, economic, având la bază decalajul profund dintre societate și stat, falia, marele canion dintre stat, burghezie, arendași și marea masă țărănească rămasă mult în urmă și prea numeroasă în raport cu celelalte categorii și grupuri sociale, lipsa de modernizare a statului birocratic, neadecvarea la capitalismul european și mai ales occidental de atunci, antisemită în Moldova, deși ea s-a extins, de exemplu, și în Oltenia, unde nu prea existau arendași evrei. În plus, cred că marea

Ljubov Belych *Aleksander* (2012)
ulei pe pânză, 40 x 25 cm

răscoală tot ar fi izbucnit, presupunând că marile trusturi arendășești ar fi fost de origine română, pentru că și arendașii români ar fi fost la fel de „nemilos exploatatori" și capitaliști feroce și eficienți cu țăranii. De altfel, chiar Caragiale a scris *Arendașul român,* cu sublinierea pe *român,* pentru a arăta că aceștia nu erau mai blânzi, mai toleranți, mai miloși decât cei străini.

Revenind la Răscoala de la 1907, filozoful, criticul literar și teoreticianul Titu Maiorescu găsea cauzele acesteia într-o gravă eroare politică din anul 1898, atunci când ministrul-prezident Sturdza a încheiat o alianță de tip electoral la Iași cu grupul socialist „mic la număr, dar primejdios prin fermentul de agitări țărănești"[35]. Filozoful și criticul literar, viitor premier, sugerase o legătură între „evrei și grupările socialiste", în ciuda faptului că țelurile erau cam diferite, pe alocuri opuse, și era cel puțin bizar ca indivizi care se războiau politic să devină proprietari sau „apropitari", vorba lui Caragiale, erau adepții unei ideologii stângiste.[36]

Istoricul Lucian Boia consideră că evenimentul din 1907 reprezintă „cea mai mare răscoală țărănească din Europa secolului al XX-lea", fiind provocată de lipsa de pământ și de „condițiile precare de viață", caracterizându-se printr-o „teribilă izbucnire de ură de o parte și de alta", țeranii ucigând „cu sălbăticie" și fiind, la rândul lor, „uciși cu sălbăticie", armata cu cei 120.000 de soldați puși la dispoziția generalo-mareșalului Alexandru Averescu, numit ministru de Război, comițând adevărate masacre, cifrele țăranilor uciși situându-se între câteva mii și 11.000, deci nici până în ziua de astăzi nu se cunoaște numărul exact al „românilor omorâți de români" în 1907, după mine, prima cifră fiind mai mult decât exagerată, în special de istoriografia comunistă.[37] Tragedia și ororile comise au zguduit opinia publică, inclusiv pe Caragiale, după cum am văzut, și clasa politică, stând la originea „marii reforme agrare" de după Primul Război Mondial.[38] Răscoala din 1907 a scos în evidență „polarizarea societății românești" și lipsa de comunicare dintre „cele două Românii", falie socială care explică, după Lucian Boia, inclusiv „violența de mai târziu a comunismului românesc"[39].

➲

După alți istorici, țăranii au răspuns la condițiile dificile pe care le îndurau cu un stoicism cvasi-epictetiano-marcaurelian, cu violență, cum era de așteptat, iar răscoala din 1907 în sine a zguduit „conștiința națiunii”[40]. Teribilul eveniment a fost înțeles drept o „tragedie națională” atât de politicienii de dreapta, cât și de cei de stânga, care au solicitat să se termine cu o stare de lucruri pe care reprezentanții dreptei o considerau nedreaptă din punct de vedere moral, iar stângiștii o „barieră în calea progresului economic”[41].

Și Ion Luca Caragiale a intuit că între „masa poporului” și „clasele stăpânitoare” se căscase o „prăpastie de interese și sentimente”, o ruptură tectonică de tip social-economic, pe care aceste clase n-au știut s-o umple săpând-o și mai adânc. În acest context, el susține că deși, proprietarii mari de pământ au scăpătat, „înecându-se în risipe de lux”, aceștia sperau să-și crească veniturile, arendașii mari au prosperat incredibil, și pe lângă ei, băncile și administrația publică, iar țăranii au ajuns în mizerie, într-un cuvânt, „puțini reducând în mizerie pe mulți”[42]. De asemenea, Caragiale critică cele două mari partide, Liberal și Conservator, două „bande ce se numesc cu pretenție istorice”, spune aspru dramaturgul, care deveniseră corupte, venale și nu comunicau deloc cu „imensa clasă a țăranilor”, care nici măcar nu era reprezentată în Parlamentul României de atunci, votul fiind cenzitar. Acesta fusese introdus la noi în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, prin Legea electorală din 1864, care împărțea electoratul în două categorii: 1). Electoratul rural – cei care plăteau o dare către stat de 48 de lei; 2). Electoratul urban – cei care plăteau o dare către stat de 110 lei. Aveau dreptul de a fi scutiți de censul de avere alegătorii care aveau calitatea de preoți ai parohiilor, profesorii academiilor și ai colegiilor, doctorii și licențiații diferitelor facultăți, inginerii și arhitecții ș.a.[43]

Autorul piesei *D-ale carnavalului* a atacat și administrația de atunci, care era alcătuită din două mari „armate”, una care „stă la putere” și se hrănește și alta care așteaptă „flămânzind în opoziție”, și exact ca în zilele noastre, o clientelă politică pleacă, alta vine; „flămânzii trec la masă, sătuii la penitență”[44]. În țara „bacșișului și hatârului”, dominată de „pișicherlâc” și „zaraflâc”, justiția este și ea fără prestigiu, răsfățându-se „formidabila și excesiv numeroasa clasă a avocaților”, cea mai prosperă din România acelor vremuri, după cea a marilor arendași.[45] Rezultă că pamfletul-eseu *1907. Din primăvară până-n toamnă* oferă și o imagine dură, sarcastică a mizeriei, murdăriei și corupției generalizate din România Mică.

Cel care a scris *La hanul lui Mânjoală* analizează polemic-pamfletar și educația și cultura publică, ajungând la concluzia că aceste adevărate fabrici de funcționari, de salariați publici și de avocați, „o pletoră de semidocți”, sunt rezultatul învățământului românesc de atunci, deși un destoinic și putincios Spiru Haret făcuse multe pentru îmbunătățirea stării educației și învățământului, totul conducând la apariția și instalarea unei „oligarhii publice”, care stăpânea țara românească, o oligarhie nici măcar statornică, de tradiție istorică, de „bravură, de obligațiuni morale, de mobilitate, ori de merite”, ci una „mutabilă, de perpetuă premeneală”, accesibilă oricui „prin nemereală, prin loterie, prin aventură”[46]. Totodată, demagogia și discursurile de tip sforăitor ale politicienilor sunt încapsulate registrului „dejecțiilor” ca fiind „lături clocotite” ori „bale patriotice”, lucru previzibil atâta timp cât școlile erau, în opinia lui Caragiale, canale de scurgere ale parvenitismului care „a infectat” România.[47]

Ljubov Belych — *În grădină* (2006), ulei pe pânză, 70 x 80 cm

Note

1 I.L. Caragiale, *1907. Din primăvară până-n toamnă*, în vol. *Publicistică și Corespondență*, București, Ed. „Grai și suflet – Cultura Națională”, fără an, p. 412.
2 I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 412.
3 *Ibidem*, pp. 412-413.
4 Panait Istrati, *Ciulinii Bărăganului*, în vol. *Neranțula și alte povestiri*, București, Ed. Minerva, 1984, p. 526.
5 P. Istrati, *op. cit.*, p. 526.
6 *Antologia poeziei românești*, vol. 2, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 359.
7 Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, p. 235.
8 *Ibidem*, p. 413.
9 *Ibidem*, p. 413.
10 *Ibidem*, p. 413.
11 Ciprian Chirvasiu, „Răscoalele de la 1907, cronica «ororilor inutile»”, în *Adevărul*, nr. 6953, 8 iulie 2013, p.12.
12 I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 414.
13 Alex Mihai Stoenescu, *op. cit.*, p. 136.
14 *Ibidem*, p. 136.
15 *Ibidem*, p. 136.
16 I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 415.
17 *Ibidem*, p. 415.
18 *Ibidem*, p. 415.
19 *Ibidem*, p. 416.
20 Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română. Studiu de imagologie în context est-central european*, ediția a II-a revăzută, adăugită și ilustrată, București, Ed. Humanitas, 2004, p. 267.
21 Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 267.
22 *Ibidem*, p. 147, *apud* Adolphe Stern, *Din viața unui evreu-român. Însemnări din viața mea*, vol. I-III, ediție îngrijită de Țicu Goldstein, București, Ed. Hasefer, 2001, vol. II, p. 263.
23 Avner Falk, *A Psychoanalytic History of the Jews*, Associated University Presses, Cranbury, New Jersey, 1996, p. 655.
24 Avner Falk, *op. cit.*, p. 655.
25 *Ibidem*, p. 655.
26 Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi*, București, Ed. Albatros, 1975, pp. 656-657.
27 Constantin C. Giurescu; Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, pp. 656-657.
28 John R. Lampe, a review to Philip Gabriel Eidelberg, *The Great Rumanian Peasant Revolt of 1907, Origins of a Modern Jacquerie*, Leiden, E.J. Brill, 1974, Pp.xii, 259, in „Journal of Economic History”, Vol. 35, No. 3, Sept. 1975, pp. 661-663, published by Cambridge University Press on behalf of the Economic History Association, online.
29 Ciprian Chirvasiu, *op. cit.*, p. 12.
30 *Ibidem*, p. 13.
31 *Ibidem*, p. 13.
32 *Ibidem*, p. 133.
33 *Ibidem*, p. 133.
34 Șt. Popescu-Filutza, *Tragedia țărănismului*, Ploiești, Ed. Voința Prahovei, 1935, p. 13.
35 Titu Maiorescu, *Istoria politică a României sub domnia lui Carol I*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 252.
36 Alex Mihai Stoenescu, *Armata, mareșalul și evreii*, ed. 2-a revăzută, București, Ed. RAO, 2010, p. 227.
37 Lucian Boia, *România, țară de frontieră a Europei*, București, Ed. Humanitas, 2002, p. 83 și Ciprian Chirvasiu, *op. cit.*, p. 12.
38 Lucian Boia, *op. cit.*, p. 83.
39 *Ibidem*, pp. 83-84.
40 Bărbulescu, Deletant, Hitchins, Papacostea și Teodor, *op. cit.*, p. 403.
41 *Ibidem*, p. 403.
42 I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 415.
43 Cristian Ionescu, *Drept constituțional și instituții politice*, ed. a II-a, București, Ed. All Beck, 2004, pp. 260-261.
44 I. L. Caragiale, *op. cit.*, pp. 416-417.
45 *Ibidem*, p. 418.
46 *Ibidem*, pp. 418-419.
47 Ruxandra Cesereanu, *Imaginarul violent al românilor*, București, Ed. Humanitas, 2003, p. 34.

■

Colecţia Arta regală (III)

Vasile Zecheru

Ljubov Belych *Ksenia* (2014)
ulei pe pânză, 80 x 60 cm

...cele două adevăruri de importanţă vitală pentru bunăstarea şi fericirea umanităţii, care au fost comunicate – nu importă cum – dar cel mai probabil prin inspiraţie directă de la Dumnezeu către om. [...] Aceste adevăruri constau în concepţii abstracte referitoare la unicitatea lui Dumnezeu şi la nemurirea sufletului. Albert G. Mackey

Teribilă trebuie să mai fi fost acea fascinaţie pe care ezoterismul a exercitat-o asupra unui intelectual de marcă, aflat la apogeul vârstei sale, din moment ce fără niciun avertisment prealabil el îşi va fi părăsit definitiv profesia pentru care se pregătise iniţial şi se va dedica masoneriei fără rezerve şi, desigur, fără să aştepte vreo recompensă. Pentru Albert Gallatin Mackey (1807-1881), această voltă în unghi drept a venit, parcă, asemenea unei predestinări şi, cumva, ca o tulburătoare chemare de dincolo de fiinţa sa. Din acest punct astral şi până la amurgul vieţii, Mackey va aloca întreaga sa energie şi creativitate problematicii masonice, atât în ceea ce priveşte viaţa de organizaţie propriu-zisă, cât mai ales editării şi publicării lucrărilor sale unanim apreciate şi atunci ca şi acum, în egală măsură.

Mackey a beneficiat de un climat deosebit de favorabil dezvoltării sale ca personalitate; a primit o excelentă educaţie în limba engleză şi a urmat un curs elementar de latină; el şi-a finalizat cu succes studiile universitare la Colegiul Medical din Charleston (1832), după care, timp de peste un deceniu, va profesa ca medic şi va parcurge o strălucită carieră universitară. În paralel, va întemeia o familie şi va avea o viaţă liniştită alături de soţie şi de fiicele sale plecate din viaţă, din nefericire, la o vârstă mult prea fragedă. Protagonistul nostru a avut, aşadar, privilegiul de a fi trăit într-un mediu select şi de a fi exersat manierele alese ale unui veritabil aristocrat; în plan social s-a manifestat constant ca un om cult şi elevat, conştient de valoarea sa, prietenos, calm şi plin de amabilitate; a fost un orator de excepţie şi un excelent companion în viaţa de zi cu zi, radiind optimism şi toleranţă. Mackey a avut numeroşi prieteni – oameni performanţi şi de bună calitate – dar, cu toate acestea, fiind exigent şi ferm în convingerile sale, a generat, uneori, puseuri de ostilitate şi de rivalitate; nu a căutat însă, niciodată, răzbunarea sau satisfacerea orgoliului propriu şi nu a incitat la ură sau discordie; a ştiut să ierte şi să treacă cu eleganţă dincolo de vanităţile momentului, micile răutăţi şi omniprezenta inconsecvenţă umană.

Doctorul Mackey a luat contact cu realitatea masonică la vârsta de treizeci şi patru de ani, când fost iniţiat ca ucenic în Loja *Saint Andrews* din Charleston – oraşul său natal; după ce a fost primit în Camera de mijloc (1842) şi după ce a *roit* împreună cu alţi fraţi la Loja *Solomon*, este ales aici, la scurt timp, Maestru Venerabil al acestui nou înfiinţat, pe atunci, atelier masonic. În perioada 1843-1867 a deţinut, de asemenea, funcţia de Mare Secretar şi, apoi, pe cea de Mare Maestru (1845), în cadrul Marii Loji din Carolina de Sud; a avut astfel prilejul să se distingă în soluţionarea problemelor administrative, întocmirea şi editarea rapoartelor şi a corespondenţei cu alte obedienţe etc. După un deceniu de la iniţiere, îl găsim pe Mackey printre membrii fondatori ai Lojei *Landmark* în plină efervescenţă iniţiatică.

În paralel cu activitatea sa din lojile simbolice, Mackey este admis în Ritul York (Marele Capitul al Arcului Regal din Carolina de Sud). La finele anului 1841 şi în lunile următoare a primit gradele capitulare, iar la scurt timp, este ales Adjunct al Marelui Preot (1847) şi, apoi, Mare Preot (1854), demnitate masonică pe care o deţine până în 1855. În perioada 1855-1867, Mackey este ales Înalt Mare Preot al Ritului de York din Carolina de Sud, apoi, până în 1868, va face parte din conducerea a acestui important rit iniţiatic; pentru contribuţiile sale, a primit numeroase distincţii şi se va bucura de recunoaşterea unanimă a fraţilor săi.

Mackey este iniţiat, totodată, Mare Inspector General de grad 33 şi ultim (1844) şi, apoi, desemnat Secretarul General al Supremului Consiliu al Ritului Scoţian Antic şi Acceptat (R.S.A.A.) al Jurisdicţiei de sud din S.U.A., funcţie pe care a îndeplinit-o timp de peste două decenii. În epocă, au existat numeroase afirmaţii potrivit cărora Mackey ar fi fost principalul mentor şi îndrumător spiritual al lui Albert Pike. În paralel, distinsul frate Mackey a desfăşurat o laborioasă activitate editorială şi publicistică. Principalele sale lucrări sunt: *A Lexicon of Freemasonry* (1845, reeditată în 1852), *The Mystic Tie* (1851), *Encyclopedia of Freemasonry* (1873, reeditată în 1878), *The Principles of Masonic Law* (1856), *The Book of the Chapter: Or, Monitorial Instructions, in the Degrees of Mark, Past and Most Excellent Master, and the Holy Royal Arch.* (1870), *A Manual of the Lodge: Or, Monitorial Instructions in the Degrees of Entered Apprentice, Fellow Craft, and Master Mason, Arranged in Accordance with the American System of Lectures, to Which Are Added the Ceremonies of the Order of Past Master, Relating to Installations, Dedications, Consecrations, Laying of Corner Stones, Etc.* (1874), *The Symbolism of Freemasonry* (1882) *The History of Freemasonry: Its Legends and Traditions* (1906). El a contribuit, de asemenea, cu texte şi implicare nemijlocită la editarea a numeroase periodice masonice; vom menţiona cu titlu ilustrativ câteva dintre publicaţiile la care Mackey a colaborat, după cum urmează: *Western Masonic Miscellany* (1849-1854), *Masonic Quarterly Review* (1857-1858), *American Freemason* (1859-1860), *Mackey's National Freemason* (1871-1874), *Voice of Freemasonry* (1875-1879) etc.

Caracter enciclopedic, autorul nostru este, înainte de orice, un remarcabil om de cultură care, la vremea sa, a venit cu o contribuţie de prim rang în ceea ce priveşte definirea unui *corpus* doctrinal masonic, unitar şi coerent. Prin întreaga sa operă, Mackey dovedeşte că a fost un precursor al gândirii tradiţionale, dar şi un teoretician original; încercând să tempereze excesele unor fraţi care generau iregularitate, el formulează norme mai ferme pentru viaţa masonică. Aşa se explică iniţiativa sa de a alcătui o listă de *landmark*-uri pe care, în fond, nimeni nu i-o ceruse, dar care, în timp, s-a dovedit a fi utilă şi binevenită.

Mackey înnobilează Colecţia Arta regală cu două lucrări remarcabile, ambele fiind veritabile monumente în materie. Prima dintre acestea, intitulată *Istoria Francmasoneriei*, reprezintă, fără îndoială, o excepţie fericită în peisajul istoriografiei iniţiatice; încă de la apariţie, lucrarea a umplut un gol imens şi, de la acel moment, a luminat ca o torţă generaţii întregi de peregrini întru devenirea ontologică a fiinţei umane. Reprezentarea pe care ne-o propune doctorului Mackey este cu adevărat remarcabilă ca intenţie şi realizare, chiar dacă, pe alocuri, lasă să se întrevadă unele lacune de interpretare sau chiar mici excese de ordin doctrinal, acestea însă neafectându-i valoarea şi importanţa.

Tradiţia iniţiatică este o rânduială veche de când lumea, caracterizată prin aceea că deţine o esenţă imuabilă – metoda sa calificată prin care aspirantul era şi este, în continuare, îndreptat definitiv şi categoric cu faţa către cunoaşterea de Sine. În întreaga sa operă, Albert G. Mackey îşi exprimă credinţa fermă cu privire la faptul că masoneria se întemeiază pe două mari adevăruri revelate: existenţa Dumnezeului unic şi nemurirea sufletului. Aşadar, Francmasoneria trebuie a fi considerată ca având origine supraumană, această sorginte constituind însuşi elementul său esenţial. Nimic din ceea ce este tradiţional nu poate fi astfel calificat dacă se ignoră prezenţa sacrului ca nucleu definitoriu. Această determinare axială imprimă Tradiţia în raport cu ceea ce denumim *tradiţiile*, acestea din urmă nefiind altceva decât activităţi ciclice, repetitive ce răspund nevoilor umane de adaptare la spaţio-temporalitatea atotcuprinzătoare.

Pe de altă parte, metodologia utilizată în investigarea fenomenului religios poate fi perfect compatibilă cu particularităţile domeniului ezoteric. Sunt nominalizate opt asemenea abordări, ele având drept corolar o procedură compozită în care se regăsesc, într-o proporţie mai mare sau mai mică, toate celelalte abordări. Aceste metode consacrate sunt: *(i)* cercetarea *teologică* (studiul teoretic a dogmelor tradiţionale), *(ii)* abordarea *istorică* (cercetarea circumstanţelor spaţio-temporale în succesiunea lor cronologică), *(iii)* abordarea *psihologică* (studiul faptelor din perspectiva reverberaţiilor sufleteşti), *(iv)* cercetare *textual-literară* (analiza textelor provenite din trecutul istoric), *(v)* abordarea *comparatistă* (raportarea comprehensivă a

➲

unor structuri ce provin din religii diferite), *(vi)* abordarea *tehnico-ritualistă* (cercetarea simbolurilor, limbajului, psihodramelor ritualice etc.), *(vii)* cercetarea *fenomenologică* (aprofundarea categoriilor specifice și a manifestărilor propriu-zise), *(vii)* cercetarea *cognitivă*, o studiere a fenomenului ca și cum ar fi un simplu subdomeniu al creativității umane. (Idel, pp. 15-29)

Fără să o denumească în vreun fel anume, Mackey utilizează o procedură compozită în lucrarea sa, pentru ca astfel să dea cititorului o imagine cât mai fidelă asupra unui fenomen complex și deosebit de dificil în ceea ce privește definirea sa. Chiar dacă își intitulează lucrarea *Istoria Francmasoneriei*, autorul acordă un spațiu considerabil cercetării textualiste a vechilor manuscrise masonice, introduce o secvență consistentă având ca obiect un studiu comparativ privind lucrările (teoriile) importante în această problematică, dar și fenomenologia unor manifestări inițiatice presupuse a fi înrudite cu masoneria (druismul, misteriile antice, templierii scoțieni etc.). De fapt, metoda istorică în sine – cea mai des uzitată dintre toate procedurile menționate – se concentrează doar asupra faptelor concrete, palpabile. Dacă privim însă, sub raportul său calitativ, rezultatul cercetării, vom constata că abordarea strict istorică este, de fapt, cea mai inadecvată și mai puțin semnificativă; acest gen de cercetare nu este în măsură să evidențieze profunzimile și nici piscurile unui fenomen de natură spirituală, indiferent dacă acesta este catalogat a fi ezoteric sau exoteric. Este ca și cum pentru a cunoaște un autor de literatură ar fi de ajuns să-i citim biografia. Abordarea strict istorică nu poate evidenția natura și esența spirituală a masoneriei. De altfel, Mackey ne spune același lucru. *Atât timp cât legendele ei tradiționale se limitează la ritualul Ordinului, ele nu sunt teme potrivite pentru cercetarea istorică*. Sau, și mai mult: *Trebuie să eliminăm orice speculație, pentru că istoria se ocupă numai de fapte*. (Mackey, 2017, pp. 8-9)

În prefața cărții, Mackey anunță că împarte cele douăzeci și nouă capitole care alcătuiesc lucrarea în două mari categorii, prima dintre aceste secțiuni având ca obiect general studierea istoriei legendare, iar cea de-a doua, cercetarea documentelor autentice. Autorul menționează că *...istoria masoneriei poate fi împărțită în două perioade – una preistorică, iar alta istorică*. El revine, apoi, cu încă o precizare privind metodologia utilizată și, astfel, introduce o nouă distincție în această materie, relevând astfel dimensiunea ezoterică și pe cea exoterică a fenomenului: *Prima* [etapă, n.n.] *este tradițională, iar a doua, documentară. Într-o cercetare istorică, fiecare dintre aceste diviziuni trebuie clar definită. Există și un alt mod de a împărți, din care rezultă o parte esoterică și una exoterică. Prima aparține exclusiv arcanei ordinului și, după cum am spus, nu poate fi subiectul cercetării istorice. Cea de-a doua revine în mod adecvat sferei studiului istoric și se supune tuturor legilor criticii istorice*. (Mackey, 2017, p. 9)

Așadar, acestea sunt principalele repere procedurale care susțin raționamentului general adoptat de către autor pentru a soluționa uriașa sarcină asumată. În completarea celor spuse, Mackey revine și cu alte detalii referitoare la condiționările pe care înțelege să le respecte în lucrarea sa: *Perioada preistorică este cea pentru care nu există documente scrise pentru a demonstra adevărul evenimentelor care îi sunt atribuite. Este alcătuită din mituri și legende dintre care unele sunt fundamentate, după toate probabilitățile, pe o distorsionare a faptelor istorice, iar altele își datorează apariția în întregime imaginației*. (Mackey, 2017, p. 15)

Mai presus de toate aceste declarații ne dăm seama că laboratorul lui Mackey este, însă, mult mai complex decât pare la o primă citire. Teza continuității Tradiției prin transformarea unei structuri inițiatice în alta nu poate fi susținută cu documente; în același timp, nici teza contrarie nu poate fi temeinic argumentată. Din aceste considerente, dar și pentru că istoria fenomenului scoate la lumină numeroase cazuri în care un ordin sacramental nou înființat preia, printr-o subtilă transvazare, anumite elemente și instrumente din doctrinele ezoterice anterioare, cei care asemenea lui Mackey cercetează Tradiția operează frecvent cu ipoteze, interpretări și, din păcate, cu frânturi de adevăr. În această logică, înalta cunoaștere pe care o stăpânea Solomon, de pildă, pare a fi vizibil descendentă din cea egipteană și din cea feniciană, în egală măsură. Constatăm, totodată, că, în mod misterios, acele mituri despre Solomon (venerabilul) și Hiram (maestrul) par să aibă legătură cu fraternitarea pithagoreică, cu acele *Collegia Fabrorum*, cu maeștrii comacini și ghildele medievale, cu templierii, dar și cu masoneria din timpurile moderne. În mod paradoxal, toți cercetătorii fenomenului inițiatic au constatat numeroase asemănări între procesul intern din cadrul unui atelier masonic și ceea ce se întâmpla în acele confrerii proto-masonice enumerate mai sus.

Cea de-a doua lucrare, cea intitulată *Legendele, miturile și simbolurile Francmasoneriei*, este nu doar inclasabilă și excelent documentată, ci și temeinic argumentată sub aspect doctrinal. Un cititor exigent va simți cu încântare rigoarea universitarului animat de idealul de a lăsa generațiilor următoare un produs intelectual impecabil. În mod necesar, cartea este completată cu un indice sinoptic destinat, în mare parte, prezentării termenilor mitologici utilizați de către autor. Vom identifica, de asemenea, o listă finală consistentă cuprinzând note explicative prin care i se deschid cititorului numeroase alte orizonturi întru cunoașterea și aprofundarea problematicii masonice. Volumul are, în total, treizeci și una de secțiuni numerotate cu cifre latine, din care, primele zece au fost destinate istoriei legendare a tradiției inițiatice. Cum este și firesc, această amplă incursiune istorică are adânci rădăcini în lumea biblică și în *philosofia perrenis*, deopotrivă. Vom descoperi, totodată, că următoarele două treimi ale lucrării sunt dedicate instruirii masonice propriu-zise, atât cât poate fi aceasta săvârșită în public și prin editarea unor texte scrise. Instrucția simbolică pe care o promovează Mackey se dorește a fi nu doar explicativă și interpretativă, ci și canonică, normativă, ea având ca promotor un raționament consacrat privind simbolistica și ritualul masonic iar ca rezultat, o subtilă descifrare și înțelegere a legendelor fundamentale din perspectiva mesajului profund tradițional și doctrinal.

Cu o incontestabilă și solemnă autoritate, prin declarația de intenții consemnată în prefața cărții, autorul îl avertizează pe căutătorul de Lumină cu privire la specificitatea metodei ezoterice. În esență, această modalitate mitică, analogică și profund tradițională de a transmite cunoașterea constă în instruirea aspirantului prin legende și simboluri. Abordarea în sine are calitatea de a pătrunde și de a capacita toate celelalte forme de cunoaștere pentru ca astfel, cum de atâtea ori s-a dovedit în istoria umanității, rodirea să fie mai fecundă și mai completă sub toate aspectele. În acest cadru, Mackey înțelege legenda ca pe *...un produs excusiv al tradiției...* care, prin însăși natura sa, este în măsură să smulgă existenței subtile înțelesuri și sensuri, să însuflețească omul în lucrarea sa lăuntrică și să-i confere acestuia o motivare superioară și direcții inedite de acțiune în planul construcției mundane. Tocmai de aceea, a cantona utilitatea legendei în *...stabilirea unor fapte istorice*, ar însemna o diminuare drastică a efectului preconizat. Importanța și valoarea instrumentului inițiatic este dată îndeosebi de capacitatea acestuia în *...transmiterea unor doctrine filozofice...* [și a unor reprezentări care transcend logica obișnuită, n.n.]. Cât despre împărtășirea cunoașterii inițiatice prin simboluri, Mackey conchide, la un moment dat, că: *...un simbol este expresia unei idei care a fost derivată prin comparația sau*

Ljubov Belych

Scoici și pietricele (2006), ulei pe pânză, 110 x 140 cm

Ljubov Belych — *Vacanță* (2014), ulei pe pânză, 13 x 19 cm

contrastul unui obiect cu o concepție sau un atribut moral. Așifel, spunem că firul cu plumb este un simbol al rectitudinii în conduită. Calitățile fizice ale firului cu plumb sunt aici comparate, sau puse în contrast, cu concepția morală a virtuții, sau verticalității. Simbolul reprezintă, așadar, o formulă emoțional-intelectivă *complexă care, în dezacord cu înțelegerea comună este în măsură să asigure un salt capricant înspre o altă spiră a cunoașterii.* În prefața cărții sale, Mackey insistă și concluzionează asupra celor două modalități de instruire masonică – simbolistica și descifrarea legendelor – spunând că, pe fond, între acestea nu există deosebiri esențiale: *...simbolul fiind o reprezentare ce se adresează văzului, iar legenda o reprezentare ce se adresează auzului...* (Mackey, 2018, pp. 6-7)

Așadar, *mutatis mutandis*, legenda ar putea fi asimilată *mantrei*, în timp ce simbolul ar avea asupra aspirantului acțiunea unei *yantre*. În acest context ideatic, prefigurat succint mai sus, doctrina metafizică propovăduită de Mackey trebuie înțeleasă ca având o varietate de funcțiuni, acestea decurgând din însăși sacralitatea și perenitatea tradiției inițiatice. Autorul definește filozofia masoneriei ca fiind: *...implicată în contemplarea divinului și a caracterului uman. A lui Dumnezeu ca ființă unică eternă și auto-existentă [...]. A Omului, ca o ființă* nemuritoare, pregătindu-se în viața actuală pentru un viitor etern *[...]. Filozofia masoneriei nu este un sistem filozofic [...]. Ea este un corp de idei, în sensul definirii primare a unei filozofii. Dar în măsura în care ideile Filozofiei masonice au dezvoltat principii, acestea au compus inerent o Doctrină a Masoneriei. Caracterul secret și discret al Masoneriei impiedică vulgarizarea lor printr-o ideologie.* (Stoenescu, p. 17)

Desigur, doctrina metafizică nu se confundă cu Metafizica iar aceasta din urmă, așa cum a fost ea înțeleasă în mod tradițional ca *Philosophia perennis*, nu înseamnă același lucru cu metafizica din filozofia modernă. În linii generale, doctrina metafizică reprezintă însăși temelia Ordinului masonic și, deopotrivă, un îndrumar procedural prin care, metodic și sistematic, adeptul este determinat, pas cu pas, să transpună în fapt ideea de rectitudine morală și de elevare spirituală. Acest ghid de sorginte antică va trebui să fie asumat de către inițiat care, apoi, în mod conștient și perseverent, se va angaja într-un profund proces de metamorfozare. Constatând o voință supremă atotstăpânitoare, aspirantul va înțelege că trebuie să i se supună necondiționat, pentru ca astfel să devină și el coautor conștient la Creație și participant la înălțarea Templului ideal al umanității – o lume mai în acord cu ordinea cosmică.

Pentru toate aceste considerente, doctrina metafizică nu poate fi redusă la o simplă culegere de principii, legende, simboluri și reguli. Doctrina ne învață, de asemenea, că un intelect uman iluminat va adopta decizii și va acționa potrivit canoanelor Tradiției și, astfel, Ierusalimul lumesc va putea fi edificat aici, pe Pământ, asemenea sublimului Ierusalim ceresc, adică în acord deplin cu voința și planul lui Dumnezeu. Potrivit lui Mackey, filozofia inițiatică are ca obiect concepții referitoare la Dumnezeu și la oameni, la viața prezentă și cea viitoare. Știința sa este simbolismul prin care aceste concepții sunt înfățișate minții.

Mackey a trăit într-o lume dominată de ateism și materialism. Totuși, reprezentarea sa privind omul și societatea se ridică cu mult deasupra condiționărilor specifice timpului său. Din felul cum prezintă istoria Ordinului masonic răzbate nu doar o subtilă înțelegere a realității, ci și un raționament autentic tradițional. Chiar dacă nu o spune explicit, Mackey sugerează o perpetuă glisare a diferitelor forme tradiționale din unele în altele și o continuă transformare a acestora, fără ca fondul problemei – transmiterea mesajului inițiatic – să fie afectat. Autorul nostru revine de câteva ori asupra procesului de diferențiere a masoneriei speculative de cea operativă, dar și asupra fenomenului invers, de unire a celor două forme tradițional-inițiatice. Un astfel de moment este chiar acela al primei edificări a Templului lui Solomon când, spune Mackey, ar fi avut loc inclusiv o contopire a tradiției iudaice cu cea feniciană reprezentată de Regele Hiram și de maestrul – Hiram Abif. Mai apoi, și Pithagora este prezentat ca fiind un protagonist al unei asemenea apropieri dintre dimensiunea operativă a tradiției și cea speculativă. În fine, la începutul secolului al XVIII-lea masoneria speculativă se evidențiază ca un *corpus* distinct și de sine-stătător, în timp ce masoneria operativă intră într-un con de umbră fiind, practic, marginalizată constant și asimilată prin absorbție.

Desigur, o teorie referitoare la o Tradiție unică din care toate celelalte forme ar fi derivat ulterior, deși plauzibilă și chiar evidentă pe alocuri, este greu, dacă nu chiar imposibil, de susținut cu probe materiale și cu o argumentație rațională pe măsură. Tot astfel, teza potrivit căreia istoria omenirii ar fi parcurs o permanentă deteriorare – de la o Tradiție unică aparținând Vârstei de aur, la forma actuală – nu poate fi demonstrată științific. Chiar și în aceste condiții, identificăm în formele tradiționale vii și autentice un miez pur de spiritualitate – identic ca expresie și esență – care constituie un argument solid pentru unitatea transcendentală a religiilor. (Verescu, pp. 36-39) Numai așa putem explica incursiunile lui Mackey în tradiții inițiatice paralele și menționarea, ca atare, a unor personaje care nu au tangență cu fenomenul masonic. Forțând la limită interpretarea, Mackey vorbește în cartea sa despre o scindare primordială a Tradiției unice în două mari tradiții inițiatice denumite *ad-hoc* în carte Francmasoneria pură (iudaică, monoteistă) și Francmasoneria falsă (păgână, politeistă).

În acest cadru conturat în formă sumară aici, Cartea legii sacre nu este altceva decât o amplă culegere de legende, simboluri, pilde și reflecții despre sacralitatea universului, a lumii și a omului, deopotrivă. Fără nicio excepție, toate cărțile sacre ale omenirii sunt ordonate sub forma unor dogme de natură non-umană, transmise prin revelație de către diverși profeți și înțelepți care, având o relație nemediată (față către față) cu divinitatea, nu făceau decât să transmită semenilor mesajele pe care le primeau. Așa cum sugerează și Mackey, omul Vârstei de aur nu simțea nevoia unui intermediar în relația sa cu Dumnezeu, din acest continuu dialog născându-se credința acestuia ca o concepție fermă și stabilă despre lume și univers. Treptat, această legătură s-a diminuat continuu și, în cele din urmă, s-a ocultat aproape definitiv. Astfel, a apărut, dintr-o relicvă misterioasă rămasă în străfundurile conștiinței umane, necesitatea de autoperfecționare întru sacru (*re-ligare*), iar mai târziu, instituțiile religioase care și-au rezervat privilegiul de a media relația cu Dumnezeu, de a interpreta canoanele pentru cei mulți și ignoranți și de a prestabili conduita acestora.

Bibliografie

Idel, Moshe – *Ascensiunea la cer în mistica evreiască. Stâlpi, linii, scări*, Ed. Polirom, 2008;

Ligou, Daniel (coord.) – *Dicționar de francmasonerie*, Ed. Ideea europeană, 2008;

Maestrul Z. & Maestrul A. – *Dialoguri hiramice. Urcând scara melcată*, Ed. Herald, 2021;

Mackey, Albert, G. – *Legendele, miturile și simbolurile Francmasoneriei*, Ed. Herald, 2018;

– *Istoria Francmasoneriei*, Ed. Herald, 2017;

Stoenescu, Alex. Mihai – *Istoria ideilor masonice*, Ed. Rao, 2015;

Verescu, Ahile, Z. (coord.) – *Guenon și Tradiția finală*, Ed. Civitas, Buc. 2015.

■

Liturghie și apofatism (III)

Nicolae Turcan

Dialogul rugăciunii și depășirea onto-teologiei

Lumea liturghiei nu este mută: de la bun început se impune dialogul dintre oameni și Dumnezeu, prin intermediul unui al treilea, preotul. Pe de o parte, preotul, îmbrăcat diferit de credincioși, având un rol de conducător al Sfintei Liturghii, dezvăluie preoția lui Hristos, cea dată de sus. Prin preot vorbește Hristos și el e mijlocitorul, așa cum Hristos, ca Dumnezeu adevărat și om adevărat, este mijlocitorul între om și Dumnezeu. Pe de altă parte, preotul rostește cuvinte folosind persoana întâi plural, așadar, arătând că face parte dintre noi. Dialogul liturgic este o formă a rugăciunii în care comunitatea se roagă Dumnezeului indicat de preot, învățat de Biserică, „pe baza Sfintei Scripturi și a întregii tradiții”[1], iar nu unui sacru fără chip. Acest moment afirmativ are o importanță capitală, însă el nu anulează taina, ci se deschide către ea prin rugăciune.

Liturghia presupune o lucrare complexă a lui Hristos, care cuprinde forme de expresie multiple: taine și ierurgii, citirea cuvântului Scripturii, mărturisirea credinței apostolice, tâlcuirea cuvântului prin predică și cântări. Gândirea și rugăciunea sunt legate între ele: prin cuvânt sunt descoperite sensurile rugăciunii, dar rugăciunea nu poate fi înlocuită de cuvânt: „auzind cuvântul [ascultătorii] trebuie să se roage, nu numai să gândească”[2]. Echilibrul acestei legături elimină riscurile separării care ar putea conduce fie la raționalism, un fel de gândire ce nu mai are nevoie de rugăciune, fie la pietism, un exces al sentimentalismului ce ignoră gândirea. „Gândirea întregului rămâne *gândire*, și nu sentiment. Respins este nu intelectul, ci un intelectualism unilateral”[3].

Există în liturghie rugăciuni de mulțumire, cerere, doxologie și mărturisire în care se dezvăluie unirea lumii omului cu cea a Împărăției lui Dumnezeu, într-o comuniune care îi cuprinde nu doar pe cei vii și morți, păcătoși și sfinți, ci și cosmosul în întregul lui. Descoperirea „Bisericii ca rugăciune”[4] – pe care o face liturghia – mărturisește jertfa sinelui care se roagă și, mai ales, legătura personală ce caracterizează rugăciunea: „Rugăciunea este o stare de interioritate reciprocă între cel ce se roagă și Dumnezeu”[5], „o «perihoreză»”, „un du-te vino între Dumnezeu și mine”[6]. Această legătură se explică și prin faptul că Dumnezeu și omul se roagă împreună. De exemplu, chemarea Duhului Sfânt este o lucrare sinergică, a omului și a Duhului însuși, deși lucrarea Duhului rămâne tainică. Duhul este Cel care dă putere omului să cheme, el oferă darul chemării; dar El este cel ce se roagă în om cu „suspine negrăite” (Romani 8, 26). A recunoaște chiar în chemarea noastră lucrarea darului lui Dumnezeu este un act de supremă smerenie. De fapt, smerenia însoțește ca virtute a recunoașterii prezenței și lucrării lui Dumnezeu toate actele omului, chiar și credința. Nimic nu este doar la măsura omului, în toate ale omului lucrează deja prezența harului lui Dumnezeu, care deschide finitudinea umană către infinitatea lui Dumnezeu.

Care este rolul gândirii teologice în această experiență a rugăciunii? Într-o descriere fenomenologică a rugăciunii inimii, Natalie Depraz elimină orice discuție despre dogmatică, pe care o consideră teologie rațională[7]. Însă, după cum am văzut mai sus, gândirea și rugăciunea se presupun. În textul amintit, descrierea fenomenologică a rugăciunii ca experiență a omului impune o abordare strict filosofică. Isihia, trezvia, plenitudinea – cu care se asociază darul lacrimilor – toate acestea sunt comparate cu momentele reducției fenomenologice. Însă problema intervine tocmai în neluarea în discuție a invizibilului, a lui Dumnezeu și a tipului special de credință – în cazul de față ortodoxă – care se fenomenalizează astfel. Fiindcă descrierea fenomenologică, în calitate de parte *văzută*, este doar o față a medaliei; teologia oferă cealaltă față. Așadar, cât de justificată este însă o abținere (*epochê*) în acest domeniu în care contează atât de mult datele credinței? În rugăciune, în experiența mistică, nu este important extazul omului, înțeles ca o experiență fără chip, ateologică, mistica non-referențială, subiectivă, poetică, impersonală chiar; importantă este comuniunea cu Dumnezeul personal devenit om, cu Hristos, prin harul Duhului Sfânt. Însemnătatea învățăturii dogmatice diferențiază mistica ortodoxă de alte mistici. De aceea, chiar când vorbim fenomenologic despre rugăciune, ar trebui luat în discuție, fie doar ca posibilitate care structurează experiența, tipul de învățătură și de credință, adică teologia. Rugăciunea poartă chipul gândirii teologice. Chiar dacă fenomenologia nu decide asupra adevărurilor teologice, ea nu se poate restrânge doar la o fenomenologie *noetică*, incapabilă să discute dimensiunea noematică din pricină că aceasta se fenomenalizează doar teologic.

Prin urmare, deși *experiență* într-o măsură copleșitoare, liturghia nu elimină *credința*. Ca expresie a teologiei ortodoxe, liturghia vorbește despre o experiență care nu este una subiectivă, ci eclezială: experiența liturgică este o experiență în acord cu învățătura Bisericii. Aparținându-i omului, dar primită în dar, credința constituie partea *văzută* a realității istoriei mântuirii și, totodată, una dintre condițiile comuniunii cu Dumnezeu. Spiritualitatea ortodoxă angajează întreaga ființă a omului, de aceea și liturghia înseamnă viață, comuniune și, în același timp, manifestare a unității de credință. Toate aceste trei trăsături se regăsesc în liturghia ortodoxă, care nu le separă, ci le unește. Unitatea de credință înseamnă în primul rând viață și comuniune, apărând ca o condiție de posibilitate non-transcendentală pentru liturghie. Credința își păstrează cu atât mai mult importanța cu cât deține o dimensiune apofatică. Liturghia „hrănește comuniunea spirituală între creștini cu conținutul negrăit de adânc și de bogat al credinței creștine”[8], afirmație care subliniază dimensiunea apofatică și mereu revelatorie a credinței. Departe de a fi un set de afirmații care nu angajează omul, credința este un conținut ce se dovedește, în experiența liturgică, inepuizabil. „Toată liturghia este [...] plină de mărturisirea dreptei credințe”[9]. Căci „nu din Euharistie rezultă dreapta credință, ci din dreapta credință rezultă Euharistia adevărată, sau întâlnirea cu adevăratul Hristos”[10]. De aceea, încă din Biserica primară, Euharistia este legată de unitatea de credință a participanților.

Solidaritatea dintre cei de aceeași credință este vizibilă în ecteniile care se rostesc, în rugăciunile unora pentru ceilalți. „Unitatea supra-ontologică a Bisericii”[11] este mistică, în calitate de trup al lui Hristos, dar este și vizibilă în timp și spațiu prin unitatea de credință. Rugăciunea ecteniei pentru dreptcredincioși și pentru episcopi este o rugăciune pentru menținerea Bisericii în această „unitate în tot spațiul și de-a lungul generațiilor în aceeași dreaptă credință”[12]. De asemenea, unitatea de credință este vizibilă la rostirea împreună a Crezului.

Această legătură dintre dogmatică și experiență se întemeiază pe concepția că învățăturile dogmatice sunt „expresie a experienței lui Hristos”, iar caracterul neclintit al dogmelor nu stă în logica umană, ci în această experiență ce exprimă un nou mod de viață[13]. Prin Duhul Sfânt, Biserica a dat lumii Evangheliile și dogmele în scopul deplinătății vieții celei noi, iar nu cu intenția de a face filologie sau filosofie[14].

Dogmele sunt, așadar, temeiuri ale vieții creștine din care s-au ivit și către care trimit. Efect și cauză în același timp pentru viețuirea creștină, ele păstrează adevărul unei comunități care este comunitatea lui Hristos și a Sfinților Apostoli. Credința vizibilă în dialogul rugăciunii se bazează pe cuvinte, dar avansează neîncetat către taina inefabilă. Apofatismul, ca experiență a tainei, nu lipsește din credință, ci dimpotrivă, îi conferă adevărata dimensiune.

Întrucât teologia care structurează liturghia folosește uneori cuvinte din limbajul metafizicii, ar trebui să ne întrebăm acum în ce măsură forța acestor

Ljubov Belych — *Copac în stâncă. Creta.* (2014), ulei pe carton, 35 x 50 cm

cuvinte nu o transformă în onto-teologie. Liturghia vorbește despre Dumnezeu în termeni de ființă și cauză: Dumnezeu este, „pururea fiind și același fiind", ne-a adus „de la neființă la ființă" (Rugăciunile de sfințire a Cinstitelor Daruri). Însă trebuie răspuns că aceste ecouri metafizice din rugăciunile liturgice nu transformă gândirea doxologică a liturghiei în onto-teologie din pricină că „jocurile de limbaj", cum ar spune Wittgenstein, și contextele folosite sunt diferite. Contextul liturgic marcat de supremația rugăciunii nu este un context metafizic și nu are drept scop o concluzie teoretică, afirmată de puterea filosofică a rațiunii umane. Dimpotrivă, jocul de limbaj al liturghiei are ca intenție realizarea unei comuniuni divino-umane care merge până la realismul Euharistiei și care, chiar dacă folosește concepte metafizice, le schimbă sensul, transformându-le în vehicule ale tainei. Apofatismul este aici salvator. Acest fapt este vizibil în recitarea în comun a Crezului care vorbește despre „deoființialitatea" Fiului cu Tatăl, în termenii ontologiei și teologiei deopotrivă, fără a transforma această mărturisire într-o onto-teologie. Contextul liturgic și o intenționalitate apofatică mereu activă spre taina lui Dumnezeu transfigurează conceptele umane în concepte iconice, în maniera în care lumea liturghiei produce această transfigurare și în cazul altor elementele ale sale. Aici precizia limbajului este importantă, fiindcă teologia catafatică este importantă. Însă în chiar exercițiul negațiilor din teologia apofatică, „negațiile nu sunt contrare afirmațiilor"[15] (Sf. Dionisie), ci sunt depășiri în direcția tainei Dumnezeului celui de necuprins cu mintea. Raportarea la infinitatea și incognoscibilitatea divină transformă rugăciunea într-un exercițiu apofatic, care depășește pe cele cunoscute în căutarea Celui dincolo de toate. Această mișcare de progres nu anulează credința și adevărurile ei; numai că îi dezvăluie acum adevărata realitate, de experiență apofatică: credința devine trăire a tainei lui Dumnezeu și viață eclezială.

Note

1 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 639.

2 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 142.

3 Karl Christian Felmy, *Dogmatica experienței ecleziale*, p. 62.

4 Alexander Schmemann, *Euharistia, Taina Împărăției*, p. 89.

5 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 668.

6 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 154.

7 Natalie Depraz, „Pratiquer la réduction : la prière du coeur", *Laval théologique et philosophique* 59, nr. 3 (2003), p. 503, https://doi.org/https://doi.org/10.7202/008792ar, https://id.erudit.org/iderudit/008792ar.

8 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 8.

9 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 638.

10 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 653.

11 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 2, ed. a 2-a, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1997, pp. part. IV, I, B, 3, a.

12 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, pp. 269–270.

13 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, pp. part. IV, I, B, 3, a.

14 Vasilios Gondikakis, *Intrarea în Împărăție*, p. 22.

15 Dionisie Areopagitul, *Teologia mistică*, în *Despre numele divine. Teologia mistică* (Biblioteca medievală), trad. Marilena Vlad, ediție bilingvă, Polirom, Iași, 2018, I, 3.

■

Farse și întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (I)

Nicolae Iuga

Ce i-a făcut scriitorul Alexandru Monciu-Sudinski profesorului de Istorie a Filosofiei Ion Banu?

Ljubov Belych *Micuța Lyuba* (2011)
tehnică mixtă pe pânză, 30 x 40 cm

Era prin anul 1972. Profesorul Ion Banu (1913-1993) era un domn în vârstă, sobru, cu o atitudine afectată, distant, ceea ce uneori putea să deranjeze. Om învățat, provenea dintr-o familie evreiască cu vechi tradiții cărturărești, cunoștea și limbile semite, a trăit până după decembrie '89 și a putut să publice și o carte despre Profeții Bibliei. Avea părul cărunt, purta numai costume de culoare neagră, cămașă albă apretată, cravată neagră, batistă albă de asemenea apretată și pantofi lustruiți impecabil, la modă, cu scârț, părea o mumie fragilă. Cursul său era de Istorie a Filosofiei Antice, de la începuturi și până la Platon inclusiv. Însă Profesorul avea și o marotă. El nu începea Istoria Filosofiei ca alți profesori, cu Grecia Antică și cu Thales, ci susținea că Filosofia începe în China antică, cu Lao-Tse. Prin urmare, primul capitol din cursul lui era consacrat Filosofiei în China antică.

Întâmplarea nefastă a avut loc în Sesiunea de examene din iarna anului 1972. Cursul de Istorie a Filosofiei cu Ion Banu se ținea la anul I și studenții de la fără frecvență din anul I, normal, nu îl cunoșteau pe profesor și nici nu știau ce pretenții și ce exigențe are la examene. Pe de altă parte, Ion Banu avea cursul pregătit pentru litografiere, dar acesta încă nu ieșise din tipografie până la data examenului. Atunci omul a pus cinci exemplare ale cursului dactilografiat în tot atâtea dosare la Biblioteca Facultății, precum și un anunț la avizier, în care se spunea că Cursul de Istorie a Filosofiei de la anul I se poate consulta în dactilogramă, la Biblioteca Facultății. Lui Alexandru Monciu-Sudinski, care atunci era în anul cinci și deci nu mai avea examene, mai avea doar un semestru pentru elaborarea Lucrării de Licență, i-a venit o idee. A folosit mașina de scris a unui coleg, cu care se dactilografiau lucrările de licență, mi se pare mașina de scris a viitorului renumit ziarist Șerban Cionoff, la care a scris un text de vreo trei pagini, intitulat: „Anexa nr. 1. Despre filosoful chinez Mon-Ciu". Textul scris de Monciu despre filosoful chinez Mon-Ciu era de fapt o imitare a stilului savant al lui Ion Banu și conținea niște măgării greu de imaginat. Și, cu complicitatea unor bibliotecare, Anexa despre filosoful chinez Mon-Ciu a fost depusă în toate dosarele cursului lui Ion Banu.

Apoi, ca să își facă treaba bine până la capăt, Alexandru Monciu-Sudinski a mers pe un hol unde erau grupați studenții din anul I f.f. ca să intre la un examen și a intrat în vorbă cu ei. A început prin a-l lăuda pe profesorul Banu de la Istoria Filosofiei. Zicea Monciu despre profesor că e un mare savant, numai că acuma are o idee fixă. A descoperit el un filosof chinez, pe care îl cheamă Mon-Ciu, și acuma face demersuri ca descoperirea lui să fie recunoscută pe plan mondial. În curs se află o Anexă despre acest filosof chinez, unul dintre subiectele de examen este obligatoriu din Mon-Ciu și cine nu știe filosofia lui Mon-Ciu nu trece examenul cu Banu. Și atunci ca și mai târziu, la studii la f. f. la Filosofie era o mulțime pestriță, de la ofițeri de Miliție și activiști de partid amânați de la „Ștefan Gheorghiu", la președinți de CAP și gestionari din comerțul socialist, toți cu aspirații pentru un statut politico-profesional mai bun. În consecință, oamenii s-au dus la Bibliotecă și au luat la tocit, fără să gândească prea mult, Anexa cu filosoful chinez.

Când, la examen, Ion Banu a început să audă că studenții de la fără frecvență spun lucruri trăsnite și toți vorbesc despre un anume filosof chinez Mon-Ciu, era deja prea târziu. Oricum, iremediabilul se produsese și nu se mai putea face nimic. După un moment de stupoare și o criză de nervi, profesorul a verificat dosarele cu Anexa nr. 1 de la Bibliotecă, apoi s-a dus la Catedră, a cerut la asistent să adune carnetele și le-a pus la toți nota 5. Bătaia de joc s-a lățit încă și mai mult, pentru că Ion Banu a făcut imprudența să ridice problema în proxima ședință de Senat. A povestit ce s-a întâmplat, deși nu mai era nevoie, toată Facultatea vuia de această bășcălie, și a cerut să fie sancționat studentul „huligan" Monciu și bibliotecarele. Membrii Senatului se amuzau și ei pe la spatele victimei care era colegul lor, iar decanul Facultății, Alexandru Valentin, i-a explicat profesorului, cu răbdare, că nu se poate aplica nici o sancțiune, pentru că „huliganul" de Monciu-Sudinski nu mai avea de dat nici un examen, era ca și cum ar fi terminat Facultatea, deci nu mai putea fi exmatriculat, iar bibliotecarele nu puteau să fie sancționate, pentru că Dosarele cu cursul în cauză nu se aflau în inventarul Bibliotecii, ci au fost o primite la Sala de lectură numai așa, ca un gest de bunăvoință. Vreo doi ani mai târziu, o bibliotecară mai tânără, care mă simpatiza, mi-a povestit în detaliu toată tărășenia.

(va urma)

■

Asasinarea morală a autorului (II)

Radu Bagdasar

Eroarea barthesiană a avut totuși o consecință culturalmente profitabilă. Suprimând autorul și eliberând textul de obligația intenționalistă a sensului imprimat de autor, Barthes și alți tenori ai literelor din epocă îl deschid unei pluralități de interpretări posibile[1] - a se vedea în ce măsură arbitrare - pe care din acest moment numai lectorul (criticul), promovat la rangul de fabricant de sensuri, este capabil să i-l atribuie. Așa se face că știința textului, armă antiumanistă, triumfă în anii 1960 – 1970 pe ruinele vechii viziuni lansoniene.

Este de neînțeles cum Barthes nu și-a dat seama, sau a ignorat de manieră deliberată, un lucru evident: faptul că textul, ridicat de el la rangul de supremă și unică realitate, a existat mai întâi în spiritul autorului al cărui progenitură este. În fapt, textul este, în concepția noastră, autorul însuși cu viziunea lui asupra lumii, cu calitățile și defectele lui. Pe de altă parte ne întrebăm cum funcționează sistemul instituțional în Franța dacă este posibil de susținut asemenea aberații în spațiul public, fără ca anticorpii culturali să-și îndeplinească misiunea, și fără să fii licențiat *illico presto* pentru incompetență? Ba, dimpotrivă, să fii propulsat, cum a fost Barthes, profesor la Collège de France.

Suntem tentați față de asemenea elucubrații monumentale să clasificăm culturile contemporane în *culturi în organice* și *culturi ideologice*. Culturile organice sunt fiicele bunului simț al unei logici naturale: ele încearcă să edifice construcții în care diversele componente se articulează între ele pe orizontala timpului și pe verticala istorică. Culturile ideologice se dezvoltă prin contradicție cu acumulările anterioare pe principiul pendular: acțiune – reacțiune, doxă – antidoxă. Romantismul s-a născut și justificat în Franța ca și aiurea ca o eliberare de constrângerile clasicismului, realismul i-a succedat ca un antiromantism, parnasianismul readuce valorile clasice la modă, simbolismul se dezvoltă ca o reacție contra parnasianismului și naturalismului etc. Dinamica acțiune – reacțiune se dezvoltă astfel fără referință la realitate împinsă, cum am văzut, până la absurd. Barthesianismul se legitimează astfel ca antilansonism fără ferestre cu exteriorul noetic, ceea ce explică coeficientul lui de absurd.

Iar dacă ar fi să procedăm și noi de manieră reductoare precum Barthes, ar fi mai puțin eronat să spunem că autorul este unica realitate a literaturii și culturii, decât contrariul. Barthes este în conflict nu numai cu realitatea, cu logica, dar și cu sine însuși pentru că, dacă integrăm în dezbatere alte lucrări ale lui Barthes, mai cu seamă *Sur Racine* (1954) și *Michelet* (1972 – 1954), constatăm că finalmente teoreticianul caută implicit la Racine ceea ce îi refuza explicit autorului: o structură profundă, unificantă, „o rețea organizată de obsesii" (Barthes 1954, 5) care ar identifica „omul racinian", expresie ambiguă care desemnează creatura raciniană, dar și, dincolo de creaturile sale, creatorul însuși precum o conștiință profundă sau ca intenționalitate; [...]." (Compagnon 1998, 74-75) Obnubilat de ideologie, Barthes declară sentențios apropo de omul racinian: „îmi place caracterul anormal, aproape monstruos, al amorurilor pe care el le pune în scenă, pe departe preferabil modelului cuplului heterosexual mic-burghez". În fond, Barthes n-are nimic de invidiat limbajului dogmatic practicat în țările comuniste din epocă. Finalmente, vrând să ucidă principiul de intenționalitate, Barthes îl ucide pe autor în întregime, dar atentatul eșuează în măsura în care autorul supraviețuiește sub forma eului profund. Un al doilea efect involuntar pozitiv al aventurii barthesiene: intenției „voluntare și lucide" (Raymond Picard), i se substituie „un subconștient sau un inconștient al operei raciniene operând ca o intenție imanentă." (Compagnon 1998, 75)

La o privire simplă, de bun simț, invenția operei are drept unică sursă originatoare și ferment autorul. El este demiurgul embrionului permanent reconsiderat, procesului de amplificare, rectificării permanente a premizelor, rotunjimii estetice a capodoperei rezultante. Eroarea de a spune că toate condițiile exterioare ale operei sunt moarte și creatorul cât se poate de viu ar fi fost mai mică decât proclamarea morții lui și exaltarea lectorului sau a textului ca singure realități ale literaturii.

O particularitate pe cât de stranie și amăgitoare epistemologic a culturii franceze face ca o doxă să apară și să se dezvolte nu prin analiza faptelor care constituie obiectul ei ci exclusiv prin confruntare cu doxa anterioară, în cazul lui Barthes doxa lansoniană. Aderența la realitate, respectul normelor logicii, ancorarea în istorie sunt suveran ignorate. Ele sunt tentații ale diavolului care trebuie evitate cu orice preț. Ca atare, cultura se dezvoltă autarhic, „hors sol", suspendată în vidul indeterminării sau al determinării artificiale prin antiteză cu anterioritatea[2]. Ceea ce l-a condus la enormități precum moartea romanului, a personajului, a Istoriei, a literaturii însăși: „Le Roman est une Mort", ne asigură el în *Le Degré zéro de l'écriture* (1972, 33), iar perfectul simplu și persoana a treia, doi stâlpi formali ai povestirii în franceză, sunt, respectiv, „un act închis, definit, substantivat" și „un act de fidelitate față de esența limbajului, pentru că acesta tinde în mod natural către propria sa distrugere", iar amândouă reprezintă „un geste fatal".

Nici limba nu este cruțată: „Dar limba [...] este pur și simplu fascistă, căci fascismul, nu este de a împiedica de a spune, ci de a obliga a spune." (*Leçon inaugurale au Collège de France*, janvier 1977). Afirmație fără nici o aderență la realitate pentru că fascismul istoric este amândouă: împiedică să spui ce vrei și obligă să spui ce trebuie. „A vorbi înseamnă a supune", „în limbă servilitate și putere se confundă", suntem „sub servitudinea semnelor", proclamă Barthes pe un ton funest. Iată-ne reduși la condiția de sclavi, iar aceasta prin simplul fapt de a comunica în limba comună, fără nici o speranță de a ne elibera de sub jugul ei. Dar oare *Marseieza*, imn al libertății, nu este un fenomen de limbă, un text? Nu există o idee a francofoniei unificatoare și un enorm atașament al francezilor față de frumusețile acestui idiom care a permis existența unui Ronsard, a unui Lamartine, a unui Baudelaire? După cum la Radiodifuziunea română exista o *Odă a limbii române*, iar istoricii admit că noi, românii, ne-am salvat în circumstanțele cele mai dramatice ale istoriei prin limbă și prin cultură? Asimilată speculativ ideii de sistem de reguli, ordine, modele, clasificări, deci constrângeri, care constrângeri sunt prin definiție fasciste, limba devine fascistă aidoma culturii moștenite, istoriei, pentru a nu vorbi de legi, stat, ordine publică. Întreaga acumulare civilizațională devine fascism tocmai pentru că nu mai corespunde dezordinii primare, ci s-a structurat în forme optimale. Oare ce-ar fi propus Barthes ca alternativă a acestei limbi fasciste, pentru că oamenii trebuie în mod obiectiv să comunice într-o limbă.

Dar apropo de limbă, discursul complicat dacă nu abscons al lui Barthes contrazice implicit tezele sale explicite: autorul caută să obnubileze și să domine la modul absolut receptorul: lector sau auditor. Limbajul devine un instrument de supunere a lectorului de către autor infirmând în practică ceea ce Barthes pretinde în teorie. „Jargonul presupune supunerea lectorului, siderarea șamanică a auditorului [...] și asumarea puterii de către autor asupra lectorilor săi, a profesorului asupra studenților săi, a conferențiarului asupra auditorilor. (Montvallier, *L'Inactuelle*, févr. 2020)

Literatura la rândul ei nu mai este văzută ca „o serie de opere" ci „graful complex al urmelor unei practici, practica de a scrie". Din nou judecata lui este un magnific sofism. Că limba exercită o presiune standardizantă și banalizantă este perfect adevărat, dar geniul locutorului artist (scriitorului) consistă tocmai în abilitatea de a culege din spațiul lexical cuvintele ele mai proaspete, mai colorate, mai percutante, a realiza asociațiile cele mai surprinzătoare, turnurile sintactice cele mai acrobatice pentru a transcende limitările vocabulelor considerate fiecare în parte. Toți marii poeți ai lumii au probat *con brio* că modul de a o utiliza salvează limba de mortiferele ei limitări și infirmă aserțiunea lui Barthes.

Într-un moment de luciditate, el însuși o recunoaște: „Totul pare a indica faptul că discursul [meu] merge după o dialectică cu doi termeni: opinia curentă și contrariul ei, Doxa și paradoxul ei." (Barthes, 73). Iar unul dintre comentatorii acestei fraze, canadianul Joseph Melançon, adaugă: „În această privință Barthes este mai degrabă un «delincvent» decât un revoltat." El preferă să reacționeze: „Formații reactive, o doxa (o opinie curentă) este instalată, pentru a mă elibera de ea, postulez un paradox: apoi acest paradox se înnămolește, devine el însuși concrețiune nouă, nouă doxa, trebuie să merg mai departe către un nou paradox." (Barthes, 75). Excesul ideologic și modul de gândire de un sofism pe cât de acrobatic pe atât de fals au produs această parte a gândirii lui Barthes care seamănă mai degrabă cu o tumoră logică și morală decât cu gândirea unui veritabil cărturar. De fapt, în aceeași lecție inaugurală la Collège de France Barthes se revendică anarhist, ceea ce explică refuzul oricărei autorități și îl relohează la condiția de vajnic soldat în războiul pe care ideologul comunist Antonio Gramsci îl numea „războiul de poziții": „război" care avea drept unic și obsesional scop să pulverizeze doxa „mic burgheză " a timpului său. Principiile „Nimic nu este Natură, totul este Cultură" sau „Nimic nu este dat, totul este construit" rup cultura de multiplele determinări exterioare care o produc și o condiționează prin suprimarea lor arbitrară dintr-o trăsătură de condei a autorului.

Or, de la limba „instrument fascist"[3] de

dominație a spiritului – nu pot să aleg genul cuvintelor și nici regulile sau formele gramaticale – până la suprimarea autorului nu este decât un pas. Autorul este și el o autoritate, o formă de dominație insuportabilă iar în fond sensurile textului pe care el l-a produs nu se realizează efectiv la nivelul său ci la cel al lectorului. Mai departe, Barthes scrie: „[…] lectorul este un om fără istorie, fără biografie, fără psihologie […]". O altă aberație pentru că în acest caz, din ipostaza de nuditate interioară în care se află cum ar putea cititorul crea sensuri noi unui text propus de scriitor!? Sau, alternativa, toate sensurile vor fi aceleași de la un lector la altul dat fiind că nici unul nu se distinge prin particularități proprii care ar putea genera sensuri diferite. Un gigant precum Tolstoi, cu experiența din interior a scrisului, contrazice frontal poziția lui Barthes: „Orice scriitor are în vedere pentru opera sa o anumită categorie de cititori ideali. Trebuie să definești cu claritate cerințele acestor cititori ideali și, chiar dacă în realitate ar exista pe lume numai doi asemenea cititori, să scrii *doar pentru ei*." (Tolstoi *Jurnal* 2 ian. 1852)

Lectorul are, în realitate, o istorie personală, o cultură personală, gusturi și înclinații personale, în ultimă analiză o psihologie a lui proprie. El devine sub pana lui Barthes, în ciuda faptul că îi concede stăpânirea „urmelor din care este constituit scrisul" (vrea el oare să spună că stăpânește alfabetul?), o pagină albă, un fel de semiconductor „[…] care ține adunate în același câmp toate urmele din care este constituit scrisul. […] Lectorul, critica clasică nu s-a ocupat niciodată de el; pentru ea, nu există alt om în literatură decât cel ce scrie. […] Noi știm că, pentru a conferi scriiturii viitorul său, trebuie inversat mitul: nașterea lectorului trebuie să se plătească cu moartea Autorului."

Inutil de spus, și este un alt contraargument pentru desfășurărilor hazardate ale lui Barthes, că unul fără celălalt nu pot exista. Lectorul fără autor n-ar avea ce să citească pierzându-și calitatea de lector, iar autorul fără lector s-ar transforma într-un predicator în pustiu, el însuși decăzut din condiția de autor. Dispariția unuia atrage în mod automat dispariția celuilalt. Dar Barthes, în inerția lui ideologică și ambiția nemăsurată de a-și construi o celebritate pe afirmații pe cât de scandaloase pe atât de false, nu vede contraargumente de dimensiunea Himalaiei.

Dacă ar fi să decernăm palmele academice lui Barthes am face-o pentru voltijele lui logice, stilul briant, fără a utiliza instinctul comercial: a utilizat à fond principiul „la început a fost scandalul" care a marcat cultura franceză și europeană, mutilându-le pentru multă vreme. Scandalul n-are însă decât o valoare mnemotehnică. În sine, el este vid pentru că este același pentru motive valabile și non valabile, iar în cazul lui Barthes, scandalul nu era legat de o originalitate disruptivă a ideologiei lui ci de caracterul ei total aberant. Știința și cunoașterea au nevoie de conceptualizări, de arhitecturi clare, de viziuni coerente nu de speculații delirante și de perioade albe în dezvoltarea culturii. Renovarea se petrece în continuitatea unor linii esențiale care provin din trecut și nu printr-o violență profanatoare a tot ce nu corespunde gândirii și mai ales ambițiilor sale. Chiar dacă ulterior, Barthes a început „pună apă în vin" și să vorbească din nou despre autor, consecințele radicalității lui au lăsat cicatrici durabile în spațiul cultural. Dacă autorul nu există sau este mort cercetările asupra lui devin imposibile sau trec de „neserioase". De abia critica genetică readucând autorul în discuție mai degrabă prin contrabandă

Ljubov Belych — *Primăvara în Isartal* (2021), ulei pe pânză, 90 x 100 cm

și involuntar decât programatic a reinjectat o doză de normalitate în spațiul teoriei literare franceze. Dar și ea limitată pentru că obiectul revendicat – din fericire adesea sunt „urmele" și nu norul de potențialități al autorului.

Poziția anti-intenționalistă[4] a lui Barthes este diametral opusă ideii tutelare a criticii genetice de reconstituire a sensului originar al unei opere. Dacă considerăm clasica *La Fabrique de Germinal* de Colette Becker, cartea este în întregime consacrată autorului ca autor *in actu creationis*. Comentariul lui Alain Brunn (texte XXXIII, 152-157) este edificator: „A face economie de autor, revine la a refuza de a confunda analiza textuală cu psihologia (speculațiile asupra „intenției autorului"), cu demersul istoricului, fie el istoric al societății, cel al ideilor sau al filosofiei (literatura ca „reflex"); este deci a manifesta posibilitatea unei discipline autonome, destinată analizei textelor literare. – Să ne gândim la acumulările naratologiei (lucrarea fondatoare este cea a lui G. Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1970): atâta vreme cât nu se separă textul narativ de autorul său, vedem rău statutul și complexele funcții ale naratorului."

Pentru a salva ceva din moștenirea lui Barthes, Antoine Compagnon (2013, 9) vorbește de mai mulți Barthes: cel din *Despre Racine*, căruia Raymond Picard îi reproșa tocmai prezența invazivă a autorului, este diametral opus celui din poststructuralista *Moarte a autorului*. Viu în *Despre Racine*, decedat în *Moartea autorului*, a aserta ceva și contrariul său fără jenă este un bun motiv de a abandona Barthes și ceilalți ideologi necrofili la aberațiile lor. Oricât de enormă și implicit inhibitoare ar fi admirația cuiva pentru versatilitatea intelectuală și elocința cuiva, aceasta nu trebuie să conducă la violarea flagrantă adevărului și la transformarea unei discipline într-o groapă a erorilor. Barthes ar putea fi studiat la universitate ca un eminent sofist modern și prototip al rătăcirilor stupefiante sub privirile extaziate ale unui public de paraplegici intelectuali.

Pe scurt, din conceptor complex, de excepție, divinitate profană în secolele anterioare, autorul este degradat în mod brutal începând din anii '70 la condiția de scriptor, de operator mecanic, scrib, condiție contrarie nu numai felului în care îl concepe întreaga istorie literară anterioară, dar și autorii înșiși, Barthes fiind în cele din urmă unul dintre ei. Termenul în sine reprezintă o gafă monumentală. El degradează autorul din funcția lui primordială care este cea de a fantasma, de a imagina, la cea a unui gravor de semne pe o foaie de hârtie, cea a scribului antic. Confuzie de genuri. În al doilea rând, același autor și-ar fi putut traduce fantasmele în imagini mișcate (filme interioare) și dialoguri. Or, ceea ce îi rămâne lectorului după ce a închis cartea sunt tocmai aceste fantasme și nu semnele înscrise pe hârtie.

Esențial în cazul autorului nu este faptul că el scrie (convenție istorică pasageră pentru că Homer, aezii, barzii, trubadurii, creatorii de folclor de peste tot recitau) ci că imaginează. Dacă Barthes l-ar fi numit *imaginator* și nu scriptor, cu toate că vocabula este oarecum artificială, am fi fost de acord pentru că desemnează activitatea esențială a autorului: a visa, a imagina, a raționa. Ionesco (1996, 72) consideră că dacă i s-ar fi cerut să explice *Victimes du devoir* „ar fi trebuit să fac o altă piesă pentru a o explica, adică ar fi trebuit să scriu o altă serie de imagini." Ionesco se exprimă just când afirmă „a scrie o serie de imagini" atunci când creează, a traduce în cuvinte un film interior. Iar mai departe dramaturgul adaugă: „[…] când scriam, eram în logica extraconștientă a visului?" Este trist că critica genetică actuală a preluat nedigerat intelectual calificativul degradant de „scriptor" sub pretext că „nu știe ce este un autor". Ar fi putut la urma urmelor să încerce să afle ce este acest straniu personaj.

Sentinelele actuale ale bunului simț au început deja alocarea unei alte poziții în istoria ideilor în ce-i privește pe Barthes și pe Blanchot. Pentru Blanchot dispunem de două diagnostice. Mai întâi cel al lui Cioran care îl critică pentru obscuritatea și vacuitatea scrierilor lui. În anii 1960, relatează filosoful : „Am învățat să bat la mașină servindu-mă de *Ultimul om* de Maurice Blanchot. Motivul este simplu. Cartea este admirabil scrisă, fiecare frază este splendidă în ea însăși, dar nu semnifică nimic. Nu există sens care să vă interpelează, care vă oprește. Nu există decât cuvinte. Text ideal pentru a bate pe tastatura mașinii." Cioran era incapabil să se adapteze răsturnărilor de calificative în contradicție frontală cu realitatea

➲

operate de Blanchot : „D-l Blanchot vorbește de «obscenitatea necinstită» a lui Chateaubriand pe care o opune a nu știu ce «puritate» a lui Sade ... A lipsi de justețe și de bun simț la un asemenea punct este stupefiant." În lucrarea lor din 2015: *Blanchot l'obscur* (Prefață de Michel Onfray), filosofii Henri de Monvallier și Nicolas Rousseau nu sunt nici ei tandri cu Maurice Blanchot: „Dacă [...] opera lui Blanchot poate «deranja» este mai puțin datorită exemplarei sale profunzimi neînțelese cât a retoricii greoaie, a umflăturilor stilistice și a vacuității sale de necrezut! Blanchot deranjează pentru că ne plictisește!" Sau încă: „Prin excesele și contradicțiile sale, Blanchot a revelat tot ce era iluzoriu în avant-gardismul francez. Era o revoluție de cameră care prepara un conformism al transgresiunii care ne sufocă astăzi." Acest nociv și steril conformism agresiv al transgresiunii falsifică imaginea reală a obiectului. Nu se poate construi nimic pe el, nu servește la nimic în afară de a semăna confuzia și a intercala perioade albe în evoluția ideilor si, mai grav, a altera spiritul logic al publicului tânăr ceea antrenează o inerție a erorii chiar după dispariția promotorilor tezelor. Nu este de mirare că absurdul, teatral sau sub o formă diferită, a înflorit în Franța. Din fericire epoca lui de aur a trecut, deși... Iar Henri de Montvallier, filosof etichetat „vânător de impostori", conchide: „De Montaigne à Bachelard inclus, la philosophie en langue française s'est en général caractérisée par sa clarté, son élégance et sa lisibilité. [...] durant cette période, on trouvera des écrivains de premier ordre: Montaigne, déjà cité, Descartes, Malebranche, Rousseau, Voltaire, Bergson et quelques autres. [...] Qu'on ouvre au hasard une page de n'importe lequel de ces auteurs, [...] on ne tombera jamais sur des énoncés abscons, sur des phrases incompréhensibles ou sur des propositions boursouflées de néologismes calqués sur l'allemand, on n'observera jamais de termes coupés de toute référence au réel, comme on peut le constater chez nombre de philosophes de langue française depuis trois quarts de siècle maintenant."

Epistemologia, cultura nu trebuie să alerge după un senzațional facil de tipul doxei caricaturale a lui Barthes și nici să cedeze vânturilor capricioase ale ideologiilor. Critica de astăzi oscilează între a ignora și a nega pe autorul *Mitologiilor* restituindu-l condiției lui reale de fundătură culturală, de impas fără ereditate posibilă, care nu se situează în nici o continuitate (Cesari 2015, 191). Ideea unei evoluții de tip cumulativ, a unui „progres" în domeniul disciplinelor umaniste, tradus într-o înțelegere din ce în ce mai profundă a universului uman trebuie să prezideze contribuțiile în domeniu. Pentru aceasta istoria, acumulările precedente, contextul uman, social trebuie necesarmente recunoscute în fracțiunile lor perene. Grija de a expurga construcția noastră de erorile hormonale, „ideologice", ieșite exclusiv din complexul adversității sau contaminări exterioare – contra criticii clasice, a establishmentului cultural, politic, fie el democratic ca și cel al Franței - precum cele ale lui Barthes sau Blanchot, modele intelectuale sau fenomenele narcisist „politice", reprezintă o regulă de higienă epistemologică pe care o asumăm.

Referințe bibliografice

Barthes, Roland (1973), în *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouvesux essais*, Paris: Editions du Seuil.

Brunn, Alain *L'Auteur*, Paris: Flammarion, GF-Corpus,

Compagnon, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris: Editions du Seuil.

Monvallier, Henri de, Rousseau, Nicolas (2015), Blanchot l'obscur ou La Déraison littéraire,

Montvallier, Henri de, Rousseau, Nicolas *Le Temps des gourous*, L'Inactuelle. Revue d'unb monde qui vient, févr. 2020)

Note

1 În 1960, Hans Georg Gadamer reia în *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* problemele fundamentale ale hermeneuticii integrând inovațiile lui Husserl și Heidegger: În ce consistă sensul unui text ? Care sunt raporturile lui cu intenția autorului ? Înțelegerea unui text poate depăși parametrii ancorajului în propria noastră existență sau în propria noastră ființă de aici „notre être-là" (*Dasein*) ? Orice înțelegere este oare dependentă de situația noastră istorică ? Suntem noi capabili să înțelegem texte în decalaj cultural și istoric cu mentalitatea generației noastre ? Gadamer afirmă că semnificația unui text nu se reduce la intențiile autorului și că traversând epocile și culturile noi semnificații pe care nimeni nu le-ar fi putut prevedea îi pot fi atașate.

2 Opozițiile de acest gen se pot produce la nivelul gusturilor în devenirea literaturii. Când rigorile și exterioritatea factuală a clasicismului se uzaseră până la textură, romantismul a venit cu un suflu nou, complementul de vis, sentiment, fantezie de care cititorii simțeau nevoia. Când spiritul comun s-a sastisit de sentimentalism edulcorat, epigonic, mișcarea pendulară a condus la realismul unui Flaubert și mai departe la forma extremă și sumbră a naturalismului unui Zola, apoi, spre sfârșitul secolului, a cerut straniul, neobișnuitul, fantasticul prozei unui Swinburne, Gautier, Maupassant cel din *La Main décorché*. În materie însă de metaliteratură care este ținută să explice literatura, să fie dacă nu o știință riguroasă, cel puțin o disciplină serioasă, opozițiile pendulare de acest gen sunt un non sens. Un autor, o școală de gândire, o epocă trebuie să adiționeze ceva, să nuanțeze, să aprofundeze ceea ce a existat înainte și nu să distrugă. Procedând de această manieră, un curent de gândire și o epocă o anulează pe cea anterioară, cea care urmează pe a doua asigurând astfel stagnarea cunoașterii în domeniu. Este ceea ce a făcut Barthes, Blanchot et alii, este ceea ce face doxa actuală a monoautorului și a „modestiei" obiectivelor.

3 Nu este mai puțin adevărat, observă Antoine Compagnon, că Barthes folosește în mod abuziv termenul de fascism. Tot ce detesta, chit că nu avea nici o legătură cu fascismul, este fascist: capitalismul, burghezia, o clasificare oarecare pentru că „opresivă", detestabilul farmacist Homais al lui Flaubert, iar lista este lungă. Am putea defini epoca lui Barthes drept epoca rătăcirilor și aberațiilor. Atmosfera intelectuală în Franța era poluată de poncife fără nici o bază faptică, de genul celor ale lui Sartre: „adevăratul dictator este de Gaulle și nu Stalin" sau „infernul sunt ceilalți", sau Sade este „un suflet ros de un rău frumos, o stridie perlieră", „în următorii cinci sau șase ani, URSS va depăși Statele Unite". Alți scriitori, precum Marguerite Duras, s-au dezonorat luptând contra unui de Gaulle democratic ales, legitimându-se ca dușmani ai democrației sub toate formele ei, semănători ai confuziei în spiritele unui tineret care reprezenta istoric prima generație crescută cu frigiderele pline, dar care s-a livrat, intoxicată de aceste ideologii la vandalismele gratuite din mai 1968. Ironia sorții, evenimentele din mai 1968 din Franța, faptul unui tineret violent, pretențios și imoral, sunt simultane cu cele ale primăverii din Praga, al cărei simbol, Ian Palah, se imolase în piața publică. La Praga, o luptă adevărată, demnă, opunea un tineret cu adevărat oprimat dar curajos și ferm tancurilor sovietice.

4 Antoine Compagnon (1998) observă cu dreptate că teza anti-intenționalistă este bazată pe supoziția simplistă că intenție semnifică „a vrea să spui ceva". Dar cum observă John Searle (1977, 202) „puține dintre intențiile noastre parvin conștiinței ca intenții", „peu de nos intentions parviennent à la conscience en tant qu'intentions", ceea ce înseamnă pentru noi că o parte din substanța semantică existentă în operă provine din inconștient și scapă conceptului de intenționalitate care după Raymond Picard trebuie să fie „clară si definitivă". Reperarea „actului ilocutor principal" al unui enunț în sensul lui John Austin nu este același lucru cu „semnificația complexă a enunțului" rezultând din „implicațiile și asociațiile multiple ale detaliilor sale" (Compagnon). Or interesul artistic merge mult dincolo de clarificarea actului ilocutor principal, general și parțial, la aceste activități intenționale nepremeditate și inconștiente. Teza intenționalistă are deci o bază suficient de solidă pentru a nu fi îndepărtată cu o relicvă a secolului XIX. ■

Ljubov Belych

Bărci la mal (2004), ulei pe pânză, 13 x 19 cm

Istoria de lângă noi

Ani Bradea

Bedros Krucian și Karen Sebesi (Fotografie de pe pagina Muzeului Etnografic al Transilvaniei)

Am considerat mereu că detaliile sunt esențialmente hotărâtoare pentru înțelegerea evenimentelor istorice în ansamblul lor. Micile povești ale comunităților, cele care ulterior au stat la baza legendelor și miturilor, deosebit de importante la rândul lor, fie și doar pentru a servi ca scop în provocarea interesului față de cercetarea mai în profunzime a trecutului, fac întotdeauna ca marea istorie să ne aparțină, să ne-o apropie și să ne ajute în înțelegerea ei. Cine suntem? De unde venim? Cine ne-a stat alături în vremuri apuse? Sunt întrebări ale căror răspunsuri ar trebui să ne fie la îndemână dacă vrem să ne cunoaștem identitatea, dacă vrem să știm cum să mergem mai departe și ce greșeli să nu repetăm. Din păcate, necunoașterea istoriei, în modul cel mai frust spus, face posibilă ciclicitatea erorilor politice, sociale, umane până la urmă. Altfel formulat: este evident, chiar din ceea ce trăim în aceste zile de pandemie, că nu am învățat nimic din ce s-a întâmplat în trecut. Lecțiile istoriei ne sunt totalmente necunoscute. Cultura are o responsabilitate grea aici, dar, din păcate, dacă este să ne gândim doar la literatură, genul prozei istorice este considerat de multă vreme perimat și lipsit de interes… Ceea ce nu vedem în existențele noastre grăbite, luminate albăstrui de ecranele tehnologiei *smart* (se pare că acest cuvânt face parte dintre cele mai noi neologisme intrate în vocabular, așa că, limba noastră fiind acum și mai bogată, nu e cazul să mai avem rețineri în ceea ce privește folosirea lui în text), sunt tocmai acele mostre de istorie vie care încă ne mai sunt contemporane, care ne mai pot sta mărturie pentru ceea ce înseamnă trecutul nostru, care ne mai pot răspunde la întrebări. Dacă ne grăbim, desigur.

Am cunoscut un asemenea tezaurizator pe 25 septembrie, participând la evenimentul „Zilele culturii armene", desfășurat la *Muzeul Etnografic al Transilvaniei* din Cluj-Napoca, în prezența Excelenței Sale Sergey Minasyan, ambasadorului Republicii Armenia la București, ocazie cu care au fost evocați și cei 30 de ani de relații diplomatice dintre România și Armenia. A fost cea de-a XI–a ediție a manifestării la care, alături de membrii și simpatizanții comunității armene clujene precum și reprezentanți ai altor sucursale ale *Uniunii* din țară, a participat și președintele *Uniunii Armenilor din România*, Varujan Vosganian. Oficiile de gazdă le-au revenit lui Tudor Sălăgean, directorul *Muzeului Etnografic* și al *Institutului de armenologie* și lui Karen Sebesi, realizator TVR și președintele sucursalei clujene a *Uniunii Armenilor*.

Nu mi-am propus aici prezentarea în sine a evenimentului, de aceea trecerea în revistă a participanților este cât se poate de succintă. Ceea ce m-a atras în mod deosebit în programul manifestării, de altfel plăcută în întregime iar comunitatea prezentă extrem de primitoare, a fost un film care a ținut loc de *laudatio* pentru cel căruia i-a fost decernat în acest an *Premiul Kristóf Szongott*[1]. Un film realizat în urmă cu trei ani de o echipă TVR Cluj sub conducerea lui Karen Sebesi, în calitate de realizator, imagine de Aida Ilie și montaj de Adrian Olar. Este povestea ultimului meșter covorar din Gherla, Bedros Krucian, care trăiește actualmente în Cluj-Napoca. Filmul reface, într-o plimbare la pas prin Gherla cu Karen Sebesi și Bedros Krucian, istoria unui meșteșug uitat (altădată reprezentativ pentru Transilvania), aceea a confecționării manuale de covoare orientale de către armenii din Gherla.

Dar pentru a înțelege mai bine povestea lui Bedros Krucian se cuvine a fi făcută o scurtă rememorare a istoriei armenilor din Transilvania, în mod special a celor stabiliți la Gherla. După ce în anul 1200 armenii, în urma războaielor și a cutremurelor de pământ, și-au părăsit locurile natale de la poalele Muntelui Ararat, locul în care se spune că s-a oprit corabia lui Noe după potop, s-au stabilit mai întâi în zona Munților Caucaz, apoi în Peninsula Crimeea și în cele din urmă în Moldova. În Transilvania au ajuns în anul 1675, iar la 1700, după achiziționarea de terenuri și aprobarea primită de la Împăratul Leopold I, au construit din temelii, după planurile unui arhitect italian, pe ruinele vechiului castru roman și ale cetății medievale Martinuzzi, un oraș modern, cu patru bulevarde paralele întretăiate de străzi perpendiculare cu deschidere spre Someș, cu o piață centrală și un cartier industrial, cu clădiri elegante, reprezentative pentru stilul baroc. Armenopolis, Gherla de azi, a fost singurul oraș din lume ridicat în totalitate de armeni, liber din punct de vedere regal, care a funcționat cu administrație și legi proprii și singurul oraș din Imperiul Austriac construit după un plan. Principala ocupație a locuitorilor săi a fost comerțul, dar au practicat de asemenea și meșteșugurile aduse cu ei din locurile natale. Într-un articol publicat în *Adevărul*[2], Tudor Sălăgean scria: „1 august 1700 este o dată importantă în istoria comunității armene din Armenopolis/Gherla. În această zi, episcopul Oxendius Verzerescul (1655-1715) a inaugurat Societatea tăbăcarilor din Gherla/Armenopolis, societate care o avea ca protectoare pe Fecioara Maria. […] Tăbăcăria, cizmăria și cojocăritul apar, astfel, din capul locului, ca fiind cele mai importante ramuri meșteșugărești practicate de armenii din Gherla. Cunoscuți mai cu seamă în calitate de comercianți, armenii s-au dovedit a fi, de-a lungul istoriei, și meșteșugari respectați și apreciați. […] Covoarele orientale s-au numărat, fără îndoială, printre articolele importante comercializate de negustorii armeni din Țările Române. […] Țesutul covoarelor este unul dintre meșteșugurile tradiționale armenești ridicate la nivel de artă, el fiind practicat de femei, dar și de bărbați, mențiunile documentare și cele mai vechi exemplare cunoscute datând din secolul al XIII-lea. În perioada genocidului armean (1894-1923) mulți dintre producătorii de covoare armeni au fost obligați să ia calea exilului. Astfel, meșteșugul confecționării covoarelor armenești s-a răspândit în diferite centre din afara Armeniei propriu-zise. Unul dintre aceste centre a fost Gherla, oraș în care meșteșugul țesutului covoarelor a fost introdus după anul 1925. Promotorii săi au fost armenii refugiați din Imperiul Otoman".

Printre aceștia și membrii familiei lui Bedros Krucian. În filmul realizat de Karen Sebesi, poate fi văzută casa în care a copilărit și locuit în prima tinerețe armeanul devenit acum ultimul din neamul meșterilor covorari. Atmosfera din epocă a orașului cosmopolit, diferite secrete ale confecționării covoarelor, printre care unul care ține de colorarea manuală a acestora încă nedezvăluit în totalitate până în zilele noastre, tradiția transmiterii din generație în generație a meșteșugului, toate sunt evocate sub presiunea nostalgiei trecutului. Poarta casei părintești este tot aceea de atunci, casele din vecini de asemenea, doar oamenii întâlniți pe stradă nu mai sunt aceeași, mulți dintre ei fiind mutați acum în Cimitirul armenesc al orașului. Un periplu emoționant printr-un trecut ale cărui urme se mai pot vedea, cu un personaj exotic, fascinant prin mostra de istorie vie pe care o reprezintă. Atelierele în care se lucrau covoarele în Gherla nu mai există, în comunism acestea au fost naționalizate, apoi a fost înființată aici o fabrică, dar unele clădiri în care au funcționat astfel de ateliere au rezistat vremurilor și mai pot fi admirate în splendoarea arhitecturii lor baroce. Bedros Krucian a dus cu el, în locuința actuală, amintiri prețioase ale vieții petrecute în familia sa de meșteri covorari din Armenopolis. Filmând în interiorul casei sale, echipa TVR ne dezvăluie o lume uimitoare, un interior oriental ieșit din granițele timpului, cu podele și obiecte de mobilier îmbrăcate în covoare armenești, ale căror motive și modele transpun privitorul în scene de basm ale unei Persii îndepărtate. În toată țara, aflăm din filmul document, nu se mai fabrică asemenea covoare, nu mai există meșteri care să cunoască tainele țeserii lor, meșteșugul fiind pentru totdeauna

➲

uitat. Bedros Krucian este ultimul supraviețuitor al faimoaselor familii de covorari care au trăit în Gherla și au practicat această meserie, ridicată, pe bună dreptate spus, la rang de artă. Un om-tezaur despre care se știe atât de puțin, filmul lui Karen Sebesi, din seria „Gustă Transilvania", constituindu-se ca document de arhivă care salvează o frântură de istorie autentică, atât de aproape încă de noi, atât de ușor de accesat. Bedros Krucian locuiește, așa cum spuneam, la Cluj-Napoca și are încă multe de povestit și arătat. Fascinația cu care vorbește despre covoarele sale, despre nodurile în care se măsoară calitatea lor, despre multiculturalismul Armenopolisului tinereții sale și buna înțelegere a tuturor etniilor conlocuitoare este cuceritoare. Atât de multe povești care se pot traduce prin tot atâtea lecții pentru vremuri complicate, precum acestea pe care le trăim astăzi.

Covoarele din colecția lui Bedros Krucian au fost expuse la *Muzeul Etnografic al Transilvaniei* în 2013, cu prilejul celei de-a doua ediții a Zilelor culturii *armene*. În 2016, *Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud*, într-una din sălile secției de etnografie, expunea de asemenea, în amintirea perioadei în care o comunitate importantă de armeni a locuit pe aceste plaiuri (1671-1712), covoare armenești lucrate manual. Cu această ocazie, Ioan Esztegar, președintele Uniunii Armenilor din Gherla spunea: „În Gherla, doi-trei armeni au înființat o fabrică de covoare unde dădeau de lucru la 200-300 de femei și făceau exporturi de covoare, iar meseriașii armeni le conduceau. Știți cum verificau calitatea lor? Puneau covorul pe jos și, desculți, se plimbau pe el, iar dacă pe talpă simțeau vreun nod, spuneau că e prost din punct de vedere calitativ. După Revoluție am lăsat-o baltă, s-a desființat fabrica. Ar trebui să învățăm consecvența de la armeni. Au venit din Armenia cu această meserie și până în anul 1989 ei fabricau covoare." Pe Ioan Esztegar l-am văzut într-o filmare care m-a cucerit de asemenea, unde spunea unor turiști istoria Rubensului de la Catedrala Armeano-Catolică din Gherla. Dar asta este altă poveste pe care îmi doresc să o aflu cu amănunte și eventual să o repovestesc. Am descoperit că istoria acestei etnii mă atrage, iar un vechi proverb armean, găsit odată cu cercetările mele privitoare la meșterii covorari din Gherla, spune mai mult decât un întreg tratat despre felul în care armenii au reușit să-și ducă mai departe, prin timp, în condiții de minoritate, obiceiurile și tradițiile. Proverbul sună așa: „În lume sunt două categorii de oameni: unii care știu că sunt armeni și unii care încă nu știu".

Note

1 Szongott Kristóf, istoric, etnograf, filolog, pedagog, poliglot și traducător erudit, este autorul unei importante monografii a orașului Gherla (Armenopolis), monumentalele sale volume publicate în perioada 1901-1903 descriu viața așezării între anii 1700 și 1900. De asemenea, sub îndrumarea sa a apărut cea dintâi publicație realizată de armeni, în limba maghiară, cu titlul *Armenia*, din 1887 până în 1907. (Informații culese de pe pagina oficială a periodicului *Ararat*, la adresa www.araratonline.com)

2 Tudor Sălăgean, *Meșteșugurile armenilor din Transilvania*, Adevărul.ro/cultura/patrimoniu/28 septembrie 2013

■

Gestiunea de afaceri

Ioana Maria Mureșan

Există situații în care raportul obligațional se naște în afara unui act juridic, când o persoană intervine în afacerile altei persoane, pentru a salva patrimoniul acesteia din urmă de o pierdere iminentă. De exemplu, o persoană care repară o conductă spartă de la apartamentul vecinului, în timp ce acesta din urmă este plecat în concediu sau culege recolta vecinului amenințată de a fi distrusă de grindină.

În toate aceste cazuri, s-a pus problema dacă faptul juridic, săvârșit în afara unui contract poate genera un raport obligațional între două persoane. Căci, o parte animată de altruism și spirit civic a săvârșit un act care a salvat un terț de o pierdere patrimonială, angajând în acest sens o serie de cheltuieli. O persoană care repară o conductă la apartamentul vecin, pe lângă timpul alocat, este nevoită să apeleze la serviciile unui instalator și să cumpere materialele necesare, acte care presupun costuri. Pe de altă parte, actul material a fost săvârșit fără știrea beneficiarului, care s-ar putea apăra de o eventuală acțiune în pretenții, arătând că nu a solicitat și că nu avea nevoie de acel act.

În exemplul dat nu ar putea fi aplicate regulile răspunderii contractuale, cât timp nu există un contract. De asemenea, nu pot fi aplicabile nici regulile care guvernează răspunderea delictuală, căci fapta nu are caracter ilicit și nu a cauzat un prejudiciu, dimpotrivă a ajutat la evitarea unei pierderi. În lipsa unui contract și a unei fapte ilicite, nu pot fi aplicabile regulile răspunderii civile, și astfel se pune problema în ce temei se pot recupera cheltuielile angajate. Căci, în sens contrar, o persoană care acționează din considerente de echitate și îl ajută pe altul să evite o pierdere patrimonială se va afla în situația de a suferi un prejudiciu.

În actuala reglementare, faptul de a interveni în mod voluntar și oportun în afacerile unei alte persoane poartă denumirea de gestiune de afaceri, un fapt juridic licit, izvor de obligații.

Gestiunea de afaceri opune un gerant care gestionează afacerile unei alte persoane numite gerat. Conținutul gestiunii constă în îndeplinirea unor fapte materiale – înlocuirea unei țevi; depozitarea fructelor pentru a nu rămâne în ploaie; stingerea unui incendiu; asistența medicală acordată victimei unui accident; salvarea unui animal, etc[1]., precum și încheierea unor acte juridice: înscrierea unei ipoteci în favoarea geratului; plata unei datorii care antrenează penalități; încheierea unui contract de asigurare obligatorie cu privire la un bun aparținând geratului[2].

Atât faptele cât și actele juridice trebuie să se rezume la caracterul util și urgent al gestiunii, gerantul nu trebuie să se substituie geratului în administrarea patrimoniului. Astfel, gerantul va putea încheia acte juridice de conservare și de administrare, acte care urmăresc fie evitarea unei pierderi, fie o punere în valoare a bunului, însă nu va putea încheia acte juridice de dispoziție, cum ar fi vânzarea unui bun aparținând geratului. Prin excepție, gerantul va putea încheia și acte din această din urmă categorie, când acestea împrumută caracterele unor acte de administrare, fiind permisă vânzarea unor fructe perisabile[3].

Însă nu orice imixtiune în afacerile unei alte persoane atrage în mod automat aplicarea regulilor

Ljubov Belych *Cornistul* (1999), ulei pe pânză, 80 x 76 cm

privind gestiunea de afaceri, căci se impun a fi întrunite anumite condiții subiective, privind intenția și atitudinea persoanelor implicate, precum și a unor condiții obiective[4].

Condițiile subiective presupun analiza voinței celor implicați în gestiune. Astfel, gerantul trebuie să acționeze cu intenția de a gera afacerile altuia, având reprezentarea că administrează bunurile altuia. Nu vom fi în prezența gestiunii de afaceri când o persoană lucrează în interesul altuia fără să știe, crezând, de exemplu, că repară un bun propriu. De asemenea, nu vor fi aplicabile regulile gestiunii de afaceri, când o persoană intervine în administrarea bunurilor aparținând altuia cu intenția de a gratifica. De exemplu, o persoană care vrea să își surprindă prietenii și le amenajează grădina, nu va putea cere restituirea cheltuielilor pe acest temei, dacă ulterior relațiile nu mai sunt atât de apropriate.

La rândul său, geratul nu trebuie să cunoască existența gestiunii, căci dacă, aflând despre gestiune, încuviințează intervenția gerantului în afacerile proprii, expres sau tacit, devin aplicabile regulile privind contractul de mandat, fiind exprimat consimțământul în acest sens. În schimb, dacă geratul, chiar aflând despre existența gestiunii nu este în măsură să desemneze un mandatar sau să se ocupe personal de afacerile sale, raportul dintre acesta și gerant va fi guvernat de regulile privind gestiunea de afaceri. Imposibilitatea de a se îngriji direct sau indirect de propriile afaceri nu trebuie să fie una absolută, fiind întrunită condiția atât în ipoteza în care gerantul se află internat în spital cât și în cazul în care acesta se află la o distanță mare față de un birou notarial pentru a desemna un mandatar[5].

Condițiile obiective privesc conținutul gestiunii, actele materiale și juridice care alcătuiesc conținutul acesteia și care trebuie să aibă caracter oportun, respectiv actele și faptele juridice să se înscrie în sfera celor necesare sau utile, prin săvârșirea lor, geratul să fi evitat o pierdere patrimonială sau să înregistreze un spor de valoare[6].

Caracterul oportun al gestiunii se apreciază în raportul cu momentul încheierii actelor sau săvârșirii faptelor juridice. Astfel, gestiunea va avea caracter oportun în ipoteza în care gerantul, văzând că zidul

vecinului se va dărâma din cauza inundațiilor care au afectat regiunea și în vederea consolidării încheie un contract de antrepriză, chiar dacă după terminarea reparațiilor zidul este distrus de un autoturism condus de un șofer neatent.

În principiu gestiunea de afaceri produce efecte între gerant și gerat, dând naștere în sarcina acestora la o serie de drepturi și obligații.

Gerantul care intervine în afacerile altuia este obligat să se comporte cu diligența pe care un bun proprietar o depune în afacerile sale, ceea ce înseamnă că acesta răspunde și pentru cea mai ușoară culpă. Criteriul de apreciere al conduitei datorate de gerant este unul abstract, actele și faptele acestuia fiind apreciate după cum ar fi acționat un om atent și diligent în situația și având cunoștințele gerantului. Astfel, dacă gerantul dă dovadă de neglijență în îndeplinirea actului material, de exemplu nu fixează suficient de bine țeava înlocuită, astfel încât există unele scurgeri, acesta nu poate obține exonerarea de răspundere arătând că procedează în același mod superficial în administrarea propriilor bunuri. Desigur, dacă gestiunea este caracterizată de urgență deosebită și gerantul intervine pentru a preveni o pagubă iminentă, acesta din urmă răspunde doar pentru prejudiciul cauzat cu intenție, când a urmărit să prejudicieze geratul. De exemplu, gerantul care stinge incendiul care a cuprins proprietatea vecinului, lasă, în mod intenționat, să fie distrus autoturismul acestuia, sau din culpă gravă, când acționează cu imprudența sau diligența pe care nu ar fi manifestat-o nici persoana cea mai lipsită de dibăcie, de exemplu gerantul încearcă să stingă incendiul cu alcool astfel încât focul se extinde.

Gerantul este obligat să înștiințeze geratul despre gestiunea începută, de îndată ce acest lucru este posibil. Îndeplinirea acestei obligații nu îl îndreptățește pe grant să abandoneze gestiunea începută, fiind obligat să continue administrarea până la momentul la care o poate abandona fără riscul unei pierderi sau până când gestiunea poate fi preluată de gerat, de moștenitorii acestuia ori de persoana desemnată în acest sens. Chiar și moștenitorii gerantului au obligația să continue gestiunea începută de gerat, în aceleași condiții.

Odată înștiințat, geratul poate reveni pentru a se îngriji personal de afacerile sale, poate desemna un mandatar care să preia gestiunea începută de gerat ori poate împuternici, tacit sau expres, gerantul să continue administrarea bunurilor, caz în care devin aplicabile regulile contractului de mandat, contract încheiat în mod valabil prin acordul de voință al părților.

La încetarea gestiunii, gerantul trebuie să dea socoteală geratului cu privire la actele juridice și faptele materiale săvârșite, precum și să restituie acestuia tot ce a primit cu ocazia gestiunii. Astfel, dacă în administrarea patrimoniului gerantul a încasat anumite sume de bani sau a primit anumite bunuri, este ținut să le remită geratului. Această obligație subzistă chiar și în ipoteza în care sumele sau bunurile primite nu erau datorate geratului.

În funcție de specificul și întinderea gestiunii, este posibil ca gerantul să avanseze anumite cheltuieli, punându-se astfel problema în sarcina cui vor reveni, respectiv dacă gerantul are dreptul la rambursarea acestor cheltuieli și în ce limită. Din definiția și condițiile gestiunii reiese că aceasta trebuie să fie oportună, să sa rezume la actele necesare sau utile, la acele acte în lipsa cărora bunul ar fi pierit sau la acte care urmăresc punerea în valoare a patrimoniului. Aceste criterii sunt cele care guvernează și obligația geratului de a restitui cheltuielile avansate. Cheltuielile necesare vor fi rambursate în toate cazurile în integralitate, iar cheltuielile utile, în limita sporului de valoare. În toate cazurile, geratul va fi ținut la plata dobânzilor din ziua în care cheltuielile au fost avansate. Cheltuielile care nu întrunesc criteriul de a fi necesare sau utile, vor fi restituie doar în măsura în care au procurat un avantaj geratului.

Să presupunem că Primus, văzând că livada lui Secundus a fost afectată de dăunători, contactează o firmă de specialitate în vederea tratării pomilor, culege o parte din fructele coapte, pe care le înstrăinează și amenajează livada cu ajutorului unui peisagist. La întoarcerea lui Secundus, Primus solicită de la acesta plata sumei de 2.000 lei reprezentând cheltuieli pentru tratarea pomilor, în lipsa căruia livada ar fi fost compromisă, suma de 500 lei reprezentând cheltuielile făcute cu transportul fructelor la piață, precum și suma de 1.000 lei aferentă cheltuielilor pentru amenajarea grădinii.

Potrivit regulilor aplicabile, Secundus va fi ținut să ramburseze suma de 2.000 lei, aceste cheltuieli încadrându-se în sfera cheltuielilor necesare, în lipsa acestora livada fiind compromisă, cheltuielile făcute cu transportul fructelor la piață vor fi rambursate doar în limita sporului de valoare, dacă la piață Primus a vândut fructele pentru suma de 300 lei, Secudnus va restitui doar această din urmă suma și nu 500 lei, sportul de valoare înregistrat de patrimoniul acestuia fiind de 300 lei. În ceea ce privește cheltuielile avansate pentru amenajarea grădinii, în cuantum de 2000 lei, acestea vor fi restituite dacă i-au procurat lui Secundus un avantaj. Dacă Secundus avea o pensiune lângă livadă și prin amenajare și-a mărit fluxul de clienți, acesta va fi ținut să ramburseze și cheltuielile făcute cu amenajarea livezii. În schimb, dacă amenajarea nu prezintă o utilitate practică și nu procură un alt avantaj, în afara celui estetic, aceste cheltuieli nu vor fi restituite.

Desigur, dacă geratul ratifică gestiunea, acesta va fi ținut să ramburseze orice cheltuială efectuată de gerant, fără limitele privind caracterul necesar sau util.

Ljubov Belych *Tinerețe* - detaliu (2010)
pastel pe hârtie, 70 x 50 cm

Pe lângă cheltuielile avansate, geratul este ținut să despăgubească gerantul pentru orice prejudiciu cauzat cu ocazia gestiunii fără culpa acestuia din urmă. Astfel, dacă pentru a salva un bun aparținând geratului, gerantul acceptă să fie deteriorat un bun propriu, acest prejudiciu va fi acoperit.

În schimb, gerantul nu poate solicita o indemnizație pentru serviciul efectuat în folosul geratului. Dacă o persoană schimbă o țeavă spartă la apartamentul învecinat, aceasta nu poate solicita o despăgubire pentru acest serviciu arătând că l-a scutit pe vecinul său de a plăti serviciile unui instalator. În schimb, dacă actul a fost efectuat în calitate de profesionist, atunci gerantul poate solicita remunerația echivalentă[7].

Intervenția în afacerile altei persoane poate presupune și încheierea de acte juridice cu terțe persoane, străine de această gestiune, punându-se astfel problema decelării raporturilor juridice. Și în acest sens sunt aplicabile, pe de o parte, criteriile privind caracterul util al gestiunii. În toate cazurile geratul va fi ținut să execute obligațiile născute din actele necesare sau utile, iar dacă ratifică gestiunea, geratul este ținut să execute obligațiile născute din actele încheiate de gerat, indiferent dacă au sau nu caracter necesar și util.

Din regulile arătate, se desprinde astfel că pot exista situații în care geratul să nu fie ținut de actele juridice încheiate de gerat, respectiv, ipoteza actelor juridice care nu au caracter necesar sau util, încheiate în exercitarea unei gestiuni care nu a fost ratificată.

În aceste situații, terții se pot îndrepta împotriva gerantului pentru exercitarea drepturilor născute din actele juridice încheiate.

Dacă pentru repararea zidului vecin, gerantul încheie cu Tertius un contract de antrepriză, având ca obiect efectuarea unor reparații în schimbul sumei de 3.000 lei, dacă acest act juridic va fi apreciat ca fiind util sau necesar, pentru plata prețului Tertius se va putea îndrepta împotriva gerantului cât și a geratului în ipoteza în care nu a cunoscut faptul că gerantul nu acționează în numele său, respectiv doar împotriva geratului, când a cunoscut că destinatarul reparațiilor este acesta din urmă.

În schimb, dacă se va aprecia că actul juridic nu are caracter util sau necesar, în ipoteza în care a cunoscut faptul că gerantul a contractat lucrarea pentru gerat, Tertius va putea solicita plata prețului doar de la gerant, întrucât nefiind un act oportun, geratul nu este ținut de efectele acestuia.

Note

1 Liviu Pop, Ionuț-Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *Curs de drept civil, Obligațiile,* Editura Universul Juridic, București, 2015, p.274.

2 *ibidem*

3 Liviu Pop, Ionuț-Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *Curs de drept civil*, Obligațiile, Editura Universul Juridic, București, 2015, p.274.

4 Paul Vasilescu, *Drept civil. Obligatii*, Editura Hamangiu, București, 2017, p. 205

5 Liviu Pop, Ionuț-Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *Curs de drept civil*, Obligațiile, Editura Universul Juridic, București, 2012, p. 349

6 Liviu Pop, Ionuț-Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *Curs de drept civil*, Obligațiile, Editura Universul Juridic, București, 2015, p.275

7 Liviu Pop, Ionuț-Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *Curs de drept civil*, Obligațiile, Editura Universul Juridic, București, 2015, p.279

■

Alexandru Petria

doar o mână de vânt

cum venea spre tine calul cu coama sprijinită de vânt,
copilăria încerca să te mai întâlnească sprijinită de vânt,
tot mai des nu te găsea acasă,
fiindcă zidurile, acoperișul, tu la masă și aerul
din jur alunecau pe strada ca o sugativă sprijinite de vânt,
vântul casei are pașii mai lungi
decât ai copilăriei,
nu-s la concurență și nimeni nu ia în considerare
că ți-ar plăcea să fie egali, în vecinătate,
vântul casei e mai grăbit,
dacă te sprijini de el și de vântul copilăriei
parcă ești răstignit și știi că sună nebunește,
o s-o lași baltă desigur,
contrariile te obosesc și plictisesc,
odată o să te sprijini numai din tine pe tine
și ești doar o mână de vânt

adevărata frumusețe

cum aerul rebel e singurul pe care merită
să-l iei în cârcă,
o găsești în cuvintele aspre,
chiar în gloanțele ce-i aliniază șoseaua
de la o benzinărie la alta

frumusețea e ce învârt roțile automobilului
după ce ai învățat
să vezi și să simți până la sânge,
adevărata frumusețe se întoarce
în cuvintele aspre și în somnul izbăvitor al
mamelor sărace,
isus face autostopul pe aici

când o fi să fie,
aleg să beau un mate cu che guevara,
nu un un whisky cu vreun președinte de stat

prețul setei

ca să înțelegi un lucru trebuie
să te lungești până nu-l mai vezi
sau să-l înconjori

adevărul are nevoie de absență
ca un pahar care știe prețul setei

un loc fără ipocrizie

mi-am scos locul meu de aer
dintre locurile celorlalți,
îl port mereu în buzunare, pe tastatura
laptopului,
peste geacă și șapcă
oriunde intru intră locul meu înainte,
precum un cercetaș,
intră să-mi susțină articolele,
ceea ce scriu,
sigur că nu mă suportă toți
și zic: „uite cum umblă cu locul lui de parcă
ar avea aur!"
și mai zic: „i s-a urcat la cap,
nu mai vrea să stea la masa noastră,
lasă că o s-o încurce,
o să vadă el!",
le aud vorbele și nici că-mi pasă,
am strâns zeci de ani din dinți
pentru locul meu de aer,
e locul în care vreau să mor,
un loc fără ipocrizie

cum stă deșertul numai după ușă

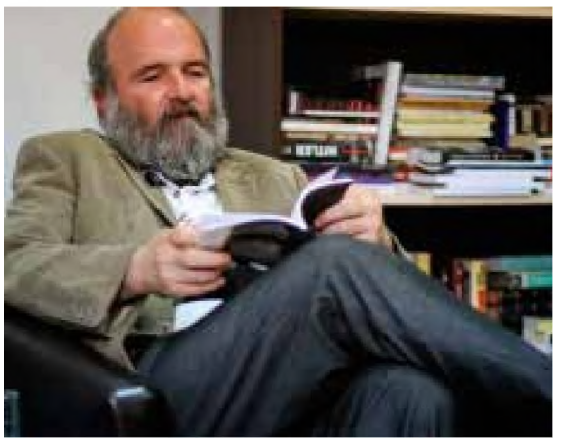
îl priveam pe clint eastwood în filmul său din 2021,
cum dansa încet cu o bunăciune mexicană încă focoasă,
era ușor penibil la peste 90 de ani,
nicio scamă de dirty harry,
cry macho nu este despre crime și polițiști,
cry macho este despre îmblânzire
și bătrânețea e ea însăși o îmblânzire,
pe cât de penibil, pe atât de omenesc era eastwood,
cu o privire ca o scuză a anilor,
cel mai curat din toate filmele,
îmblânzit ca și cum cerul și-ar scoate cizmele de piele,
iar cizmele de piele o să stea numai lângă ușă,
cum stă deșertul numai după ușă
odată pentru fiecare

vremuri ciudate

soarele e agățat unde nu te aștepți,
e un soare pentru nimeni și scapă cine poate,
un soare care te aspiră și te răcește,
oamenii care se ridică în el
nu mai sunt oameni,
oamenii care cred în el
n-o să mai creadă nimic,
sunt timpuri
ca un gangbang la a doua venire,
ca o băută între ce ai spune că-s îngeri
oprită la vomitoriu.
cum să nu te pierzi cu un singur soare vizibil?
doar ispitele sunt în termen de garanție

monotonia tihnită a aerului condiționat

cum știi că o iubești
când nu știi că o iubești?
uită-te la ea când își iese din fire
și dacă eventuala înjurătură
nu te doare sau nu te scârbește,
e ok, o iubești.
uită-te la depigmentarea pielii,
la coșurile de pe fese,
la unghiile încarnate de la picioare,
dacă nu-ți vine să bei
o votcă triplă cu prietenii,
e ok, o iubești.
iubirea e ca monotonia tihnită
a aerului condiționat.
dacă reușești s-o asculți până la capăt
(fără s-o întrerupi)
când meșterește din cuvinte
o tâmpenie monumentală,
atunci o iubești cu siguranță



Alexandru Petria

până când apa nu se bea doar de sete

dacă ai ochii deschiși
nu înseamnă că și vezi,
privirea e târârea ta din lăuntru spre afară;
cu patru ochi,
cu șase, cu opt,
fără să fii ești mai orb ca orbul,
privirea e a calității, nu e în cantitate,
cum nu merită să fie iubite toate femeile frumoase,
târăște-te să fii în culorile luminii tale,
târăște-te până când o să știi
că apa nu se bea doar de sete

nimic în plus

e apa cea mai înțelegătoare pentru spălat păcatele,
vinul cel mai de soi,
care în loc să te îmbete
te pune în față cu limpezimea,
o să fiți cum sunteți,
unde pământul e cel mai bun demachiant,
legați-vă zilele și nopțile ca un dar din dar,
nu aruncați banii fără rost
și nu umblați după bani și ranguri fără rost,
pământul e cel mai bun demachiant
cu limpezime pentru fiecare,
moartea e cea mai înțelegătoare dintre ape

viața premeditată

dacă știam pe ce parte a aerului
e mai tihnită odihna,
învățam să-mi aleg prietenii mult mai atent,
sigur, învățam
să mă dezbrac mai repede de naivități,
învățam că nu merită
să iubești decât atunci
când ești iubit,
să te lupți numai pentru cine și cât merită,
dar oare cât de bună
poate să fie partea bună a aerului
ca viața să aibă haz premeditată?

■

Sensuri ale exilului interior

Mircea Moț

Ljubov Belych *Dimineață* (1990)
ulei pe pânză, 50 x 40 cm

Până la un punct, recentul volum al lui Cristian Muntean, *Poeme din exil. 26 martie-15 mai* (Brașov, Editura Creator, 2020), transcrie experiența unui exil interior, ca reacție în fața maladiei, dar și a unei realități degradate, mai mult sau mai puțin, de aceasta. Lectura este orientată spre ideea de jurnal, prin consemnarea datelor din calendar, însă poetul nu este preocupat de evenimente ce se cuvin consemnate în spiritul impus de un asemenea gen. Cristian Muntean conciliază convingător timpul „profan", al calendarului, cu unul subiectiv, al reculegerii și al rugăciunii, având absoluta convingere că gestul lui implică în ultimă instanță purificarea realității exterioare și păstrarea autenticității propriei ființe.

Purtând „drept titlu zilele din calendar, - scrie Răzvan Voncu în textul ce prefațează cartea – poeziile din acest volum alcătuiesc o insolită cronică interioară a perioadei stranii prin care am trecut și, din păcate, încă trecem. Meritul lor nu constă, însă, în «marcarea» momentului/elor, ci tocmai în ridicarea ocazionalului la înălțimea universal-valabilului. De aceea, când (să sperăm!) amintirea acestor luni va trece, poemele vor putea fi citite independent de criza care le-a provocat: în fond, spune Cristian Muntean, sensul pandemiei nu este acela de a ne «certa» sau pedepsi pentru culpe obscure sau concrete. Indiferent ce a provocat-o, ne putem salva din ea numai revenind la temeiuri, la noi înșine și la valorile noastre, la micile sau marile certitudini, pe care nicio pandemie nu le poate, de fapt, clătina, la Cer și, în același timp, la Pământ".

Exilul înseamnă pentru Cristian Muntean existența într-un timp sărac (sărac de divin, cum ar zice Hőlderlin), un timp care corespunde ingratei numărări a zilelor ce se scurg până la momentul unei semnificative împliniri și mântuiri: „A mai trecut o zi, nu știu cum vă numărați voi,/fetele, zilele până când nașteți, dar eu m-am/trezit numărând zilele ca-ntr-un exil.//Ce dacă viața mea e un exil până când revăd/chipul Ei, al mamei mele și al mamei mamei/mele... doar atât pot să văd" (*1 aprilie*). Există un alt sens al exilului, ce trimite la însuși temeiul lumii: „Pentru Ea exilul/meu are alt sens... oare nu e bucurie?//S-a născut prunc în împărăție, oare nu așa/ne-am primit și noi pruncii învingând neliniștea/fărturii? Am înțeles abia acum că liniștea/omoară simțurile din afară și le trezește pe cele/dinăuntru. Se pare că exilul m-a răzbunat". (1 *aprilie*).

Imaginarul lui Cristian Munteanu implică niște repere cunoscute din volumele anterioare, lumina, seara, dimineața, cărora li se adaugă acum altele, implicând sensuri deosebit de profunde. Demersul poetului gravitează în jurul rugăciunii ca dialog esențial cu divinul, dar și al cuvântului, fiindcă la Cristian Muntean atitudinea religioasă este susținută de o convingătoare perspectivă estetică legitimată prin cuvânt. Dar vorba și Cuvântul nu se confundă la poet: „Ascult tăcerea ce s-a proptit din zi peste/fereastră... rar lumea se coboară în vorbă ... Nu/simt că-i place să trăiască cu buzele lipite de/pământ. E liniște-n Cuvânt deși o lume strigă/amuțit" (*4 aprilie*).

Predominant este spațiul interior, al sufletului și al casei, perspectiva spre exterior fiind asigurată de fereastra care nu izolează și nu desparte violent poetul de lume, ci filtrează și purifică un exterior semnificativ receptat. Biserica devine, cum era de așteptat, o *imago mundi*, in exterior plasându-se *prispa* cu un mod de existență impus sau, mai departe, *răscrucea*, ca simbol al ezitării. Într-un cunoscut dicționar de simboluri se menționează *răscrucea* ca un loc „valorificat, din punct de vedere religios, în toate mitologiile și culturile vechi(...) Este considerată drept loc al manifestării (epifaniei) forțelor transcendente benefice sau malefice și, totodată, un fel de punte a trecerii de la o lume la alta, de la viață la moarte" (Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri*, București, Vox, 2007): „Cum e să fim, fără să vrem, oameni de prispă?/Să fi ajuns cumva la o răscruce, să nu se ceară/iar de undeva ca să urcăm și noi pe calea crucii.//Mi-aduc aminte, în biserică fiind, trăiam mai/mult în preajma prispei convins că pot primi/daruri de Sus fără să dau nimic din rodul vieții.//V-am privit azi prin fereastra minții cum/alergați universal pe prispă să cuprindeți în/căușul palmei pâinea binecuvântată. M-a smerit/Dumnezeu văzându-vă chipul, iar îngerul mi-a/șoptit că omul credincios nu e o ființă perfectă,/ci cel ce aleargă ca voi spre Hristos." (*5 aprilie*)

Textul lui Cristian Munteamn impresionează prin tonul grav, solemn, de oficiere, inserând citate din Carte, și apelând la simboluri ce invită la o lectură ce țintește spre profunzime. Ceea ce nu înseamnă că autorul nu este sensibil la alte modalități poetice: „Ne învățaserăm de mult să purtăm măști, ne-au/devenit atât de familiare încât acum, când le/vedem, avem senzația că ne protejează de cele/dinăuntru mai mult decât de cele din afară.//

Doamne, până acum nu erau atât de evidente/ chiar dacă le simțeam peste tot, în gesturi, în/vorbe, în mizeriile de fiecare zi... erau parte a/corectitudinii noastre politice.//Acum s-au schimbat, neau devenit prietene.../de diferite culori și măsuri și pe deasupra/ne-au adunat cumva sub materialul lor vorbele.//Suntem atenți la cei din fața noastră să nu-i//contaminăm cu vreun cuvânt uitat în colțul/ gurii de la mască.//Mă-ntreb, când totul va sfârși, câți vom dori/

să ne dăm jos măștile? Să rămânem goi, ca/la-nceput, când Domnul se plimba în grădină la/răcoarea serii". (*10 aprilie*). Cristian Muntean transcrie convingător gesturi simple, dicolo de care transpare însă tiparul lumii: „Am făcut plăcinte în sâmbăta lui Lazăr/frământând amintirile din paharul ce-l țineam/pe televizorul din sufragerie unde fiecare/ mort al casei petrecea timp de 40 de zile după/plecarea sa de cealaltă parte a lumii.//Mi s-a făcut dor de fiecare, pomenindu-i/pe nume... am început să simt mirosul din/bucătăria mamei, foi de prăjituri rumenite,/creme de diferite culori și izul de nucă prăjită/ce se ținea de mână cu resturi de coajă de/ lămâie amestecate cu râsetele noastre.//N-aveam prea multe opțiuni, dar în mintea mea/părea o lume mai fericită, făceam împreună/lucruri pe care nu le mai fac acum.//Înainte de Paști deschideam vitrina de gală/din sufragerie și spălam o mulțime de cești și/pahare din alt univers...//Și mai vedeam o mulțime de oameni, bunici,/mătuși, unchi și nepoți... vorbeau mereu tare,/parcă doreau să ne țină treji până la ivitul/zorilor ca să nu le uităm poveștile" (11 *aprilie*). Sau: „Miroase pământul a ploaie, a început să-și/curețe straiele a sărbătoare, se primenește/pentru o nouă zidire.//Hai să intrăm și noi în cămara Mântuitorului/cu haine de lumină cusute ceas de ceas în odaia/răbdării.//N-am apucat să-i spun lui Sartre că celălalt nu/este iadul, doar cel pentru care mă dăruiesc ca/să-mi ajustez îmbrăcămintea de nuntă.//În Grădină trebuie să te uiți pe tine cu/desăvârșire și să-ți amintești numai de cel iubit,/altfel nu poți lua Cina cu Domnul.//Îngerul mă atinse cu ochiul: nu îndrăzni să-i/înveți pe alții cele pe care tu însuți nu le înveți./Ploaia limpezea și mai mult drumul... am nevoie/de haine, încă mi-e rușine să rămân gol." (*14 aprilie*)

Într-o posibilă poezie a universului domestic disponibilitatea poetului este cu atât mai sesizabilă: „Azi îmi făceam loc prin bucătărie, am deschis/ sertarul cu hârjoneli al fetelor și ne hlizeam/unii la alții printre amintiri, completându-ne/puzzle-ul cu nașterea lui Venus.//Ne-am uitat la poze cu personajele întinerite/din povestea vieților noastre, dăruindu-ne/zâmbetul din dimineața copilăriei fiecăruia.//Mi-am adus aminte de fericiri și-am înțeles că/tot ce trăim e un ospăț la care am fost chemați/ să stăm împreună, împărtășindu-ne bucuria.//Neam văzut hainele de nuntă, se îmbrăcase și/Venus, zâmbind spre masa ospățului.//Mulți sunt chemați, dar puțini sunt aleși.//Îmi spuse Maria: ce bine că nu-i alegem noi!(*3 mai*)".

Poezia lui Cristan Muntean este spațiul în care sentimentul religios se finalizează estetic, trădând lecturi ale marii poezii (să amintesc semințele blagiene), dar și ale textelor ce țin de vocația de preot a autorului: „Nu știu din ce colț de lume adusese bunicul/semințele acelea din care au apărut după/o vreme smochine cărnoase și sângerii. Le/ mușcam pe nerăsuflate, îmi plăceau în coaja/lor verde, ca niște clopoței ce mă îmbiau să le/jertfesc rodirea... parcă o făceau pentru mine,/mai târziu m-am gândit că poate fi semnul lui/Hristos.// Curățați-vă de aluatul cel vechi și fiți/frământătură nouă căci, iată, mirele vine în/miezul nopții... când gândurile se adună sub/smochin neroditor. Mi se strepezesc dinții/de gustul semințelor, iar gura îmi lasă apă de/dorul cerului.//Se vede cămara împodobită, dar eu nu am încă/haină de nuntă... o îmbrăcase Iosif cel cu bun/chip și-mi zâmbea de dincolo de lume.//Luminează, Doamne, haina sufletului meu! (*6 mai*)".

■

Baba

Cristina Struțeanu

Ljubov Belych *A cincisprezecea vară* (2014)
ulei pe pânză, 70 x 80 cm

Tanti Frosa, mătușa... bunicii, zicea că, pe confecții, nasturii sunt puși ca să știi unde le e locul și să-i coși. Să-ți arate. Că musai trebuie întăriți. Funcționa în saga familiei. Așa-mi păreau acum pe cer... și soarele, și luna, niște năsturași! Unul de zi, unul de noapte. Bolta era opacă, dar probabil nu strat gros, dens, că se întrezăreau bieții luminători, dar pricăjiți, pârliți. Și-ți venea să iei mătura, târnul de nuiele sau lopata de zăpadă și să dai roată în jur prin norii ăia, să le faci un pic de loc năsturașilor cerești. Să le întărești ființa. Că zăbranic urâcios îi mai acoperea...

Și așa, m-am trezit într-o bună zi, că-mi trece prin gând: uite, și pe mine, geamurile, perdelele se vede că mă ascund de ochi curioși, scormonitori. Nu mi-am dat seama, până ce, deodată, am simțit cum cineva se străduiește să mă afle. Un foșnet ușor, atât. Își pusese mâinile pâlnie la ochi și nasul era lipit de fereastră. Am sărit și am ieșit. Nimeni, nimirică, dar pe sticlă, un abur și-o mâzgăleală trădau pânda. Cum s-a repetat peste o vreme și s-au înmulțit încet petele, am început să mă simt prost, studiată, cercetată. Nu mi-a picat bine. Nu că eram singură, ci fiindcă nu se arăta iscoditorul acela. Fugea sau se ascundea. Dar mă observa. Am început să nu mai ies să întreb. Îmi venea să mă baricadez, să trântesc și oblonul. M-am simțit, pe încetul, terifiată. Recunosc. Toate foșneau în jur. Și eu. Când respiram. Se vede treaba că i se schimbase ritmul suflului. Sau că, din creierul reptilian - al meu! -, din sistemul limbic, din amigdală, scosese codița o spaimă. Nu credeam să mai funcționeze, dar uite-o!

Nu putea fi ca data trecută, cu ani în urmă. Atunci era noapte și auzisem o răsuflare groasă, puternică, sub oblon. Un fel de huruit. Părea de-a dreptul un urs. Am întrebat șoptit, înfricoșată: Ursei?! Și ce ușurată am fost s-aud: Hau, haaau! Era un câine formidabil, uriaș, bătrân, care mă însoțea uneori-deseori. Și nu fiindcă-i dădeam pâine, ci cred c-avea nevoie de tovarăș. El avea, nu eu. Era la sfârșitul vieții, îi pierise forța dintâi și prețuia căldura omenească. Renunțase la independență. Mergea la pas cu mine prin codru și ce mândră mă simțeam! Se suia cu labele lui mari pe pervaz, să mă vadă sau să-l văd, că nu se dădea în lături să se arate. Nu, dimpotrivă. Dădea din coada lățoasă și se freca de bârnele casei, s-o zdruncine și mai multe nu. Iar în pădure, mă ferea de orice, simțea ce n-ar fi bine să văd, mă făcea de pildă să ocolesc un cimitir de vite, cu oseminte rânjite. Sau râpe adânci. Am priceput după lung timp asta. Dar acum? Cine să fie, că bietul Ursei era și el oseminte.

Am șters geamul, dar petele reapăreau una câte una. Când cu pauze lungi, când des, zilnic. Adică, să nu mai ies din casă? Haida, de! Doar afară, abia acum am înțeles,... pândeam și eu. Pe bătrânul uliu șoricar. Am descoperit că, fabulos, pândea și el. Jos, la pământ, pe dealul dimpotrivă. O gaură de șoarece sau un mușuroi de sobol. Și ce greoi se înălța apoi, până să se rotească în cer, cu țipătul lui de jale adâncă. Aerul reverbera o jeluire, o singurătate, un fior, ce-ți ridica părul pe mână și-ți dădea răcori pe spate. Nici când mătura bolta dimpreună cu perechea lui, singurătatea nu se ștergea. Se dubla. Când aveau alături și puiul, pe care-l învățau să zboare, era de-a dreptul sfâșietor. Presimțeau vremuri tulburi, de sfârșit, știau ce va să vină? Se strecura în penele lor un vânt de tristețe și un fel de anunț: Vinee, vineee...

Dacă n-aș fi zărit-o pe coasta despădurită, n-aș fi crezut niciodată, pe nimeni, că uneori pasărea coboară din înalt. Și încremenește, nemișcată, cu zecile de minute. Păreau veacuri. Am așteptat lung, până ce mi s-a deslușit ce siluetă e acolo. Nu mi-era clar. Dar, deodată, s-a ridicat în zbor. Cum, un uliu?!

Aținteam în prostie și un motan roșcat, care-mi păruse întâi o vulpe tupilată. Urmărea niște păsărele țopăind în iarbă, la rândul lor, după gâze și râme. Altă vânătoare. Ce lanț! Voiam să gonesc pisica. Deși avea rostul ei în țesătura vieții...

Stăteam cu ochii și după o căprioară cu pui, ce ieșea tematoare, în zori, la buza pădurii. Și-și ciulea urechile întruna, își ridica nările-n vânt amirosind aerul. Era pândită de primejdii oare? Totdeauna...

Ei bine, da, recunosc, n-am mai ieșit din casă. O bună vreme. Și petele de pe fereastră s-au înmulțit... M-a bătut gândul să-mi pun un bec din cel cu senzori, care se aprinde brusc când se apropie cineva și-l sperie pe făptaș. Dar omul - că om era - venea ziua și atunci la ce-ar fi bun un bec? Nu ascund, mă înfricoșasem că ar putea veni și noaptea. Cum să mai dormi de-acum?

Atunci am oftat: bineee... , mi-am turnat un pahar cu vin roșu și m-am pus afară, pe băncuță, la masa din grădină. Și-am adăstat seara, să răsară Orion al meu. Uite așa. Oare îl pândeam? Bineînțeles. Nu mă fascina de demult? Orion, floare de morcov, cum era numit într-o carte cemi plăcuse, cât de mult îmi plăcuse: „Să-mi rămână bucuria...". Orion, Vânătorul, cum i se spunea la țară. Dar oare știau legenda cu vânătorul uriaș ce-a zărit-o pe Artemis-Diana goală, scăldându-se, și-a fost săgetat de moarte și apoi atârnat constelație-n cer? Dacă zărise o zeiță nu mai putea fi lăsat în viață, dar nici coborât între muritori. Câștigase drept celest. Și mi-a trecut prin cap: oare cine mă vâna acum pe mine?! Ideea c-aș fi „zeiță" m-a distrat atât de tare, că mi-am mai pus un pahar cu vin. Mă hotărâsem să veghez până la ivirea Cloștii cu pui, a Pleiadelor. Li se mai zicea Stelele Ciobanului, că-n zori, de cu noapte, oierii pornesc cu turmele la păscut. Ar fi fost izbândă mare, că mai era mult până atunci și noaptea promitea să fie neagră, fără lună. O să mă legăn în sezlongul de argint al Cassiopeii, constelația ce-o amintește pe acea regină etiopiană trufașă, mult prea mândră, pedepsită pentru asta. Anticii nu vorbeau despre lipsă de smerenie, ci de hybris. Să fi fost Regina din Saba? Cea pe care o iubise Solomon, regele regilor, înțeleptul înțelepților și vraciul vracilor, solomonarilor. Ei i-ar fi dăruit Solomon Chivotul Legilor. Și... un prunc legendar. Mereu e la mijloc Copilul.

Când, brusc, pe la spate, cineva mi-a pus mâinile pe ochi. Brrr... Dar a râs și s-a pitit iute după frasin. Ce trunchi gros avea copacul ăsta! Însă glasul îl cunoșteam, era fetița cocoșată, biata, care-mi aducea lapte, o dată la câteva seri. Lua de la o stână și-l ducea ici-colo. Primea răsplată.

— Ce, v-ați speriat?

— Nu, de tine nu, zăpăuco, dar mă mai vizitează cineva. Și nu știu cine...

— Aaa, o fi Baba. Fata-Pădurii i-a zis că nu-i mai adună bălării și ierburi. Am auzit-o eu. Mai ales mătrăgună, năpraznică ori cireașa lupului, frunze de rostopască, otrăvitoare, nici ciuperca aia, muscaria, nici floare de mosc sau angelică, dacă nu-i aduce și ea informații.

— Cuuum?...

— Păi, ce știu eu. E afacerea lor. Baba nu se mai poate avânta prin coclauri, da' pân-aci o veni... S-asculte cu cine vorbești dumneatale la telefon... Ea o fi.

— Alta acuși! Incredibil! Inimaginabil!

Recunosc că nici prin cap nu-mi trecuse. Babei ăleia, de care se ferea tot satul, văduvă de pădurar, îi mergea vorba că-l ține pe dracu în pivniță. C-a văzut nu-ș cine că-i duce cratițe cu mâncare. Râdeam: ce diavol mâncăcios și nu cumva ea cobora la rece, în beci, toate proviziile alea? Îi mai mergea vestea că-n tinerețe, singură-ntr-o căscioară-n munți, cu trei copii mici, a fost călcată de bandiți. Dar ieșise cu pușca, ieșise dârz, doar omu' ei era și vânător. Cu pușca după ușă. Nu era înspăimântată defel. Nu se citea frica pe ea. Gonise și ursu odată. Așa c-au fugit iute hoții. Acum însă, se șoldăcăise bine și nu mai avea decât un dinte jos și unul sus. Chiar băga spaima-n oameni. Copiii așa erau amenințați, să fie cuminți. Îi puneau în cârcă și că presară argint viu în poteca vreunora. Și că leagă cununiile, de nu-și găsesc oamenii pereche. C-au zărit-o despuiată și despletită în cimitir...

D-aia, Baba a fost prima care a umblat cu mască în cătun. Și-o făcuse dintr-o pânză roșie, să-i poarte noroc la virus. S-auzea cum râde mânzește sub cârpă și zicea că-i pionieră în sat. Dar oamenii se-ndoiau că muierea, cu leacurile la ea, s-ar teme. Altceva era la mijloc.

Când mă întâlnisem întâi cu ea, de mult, m-a străpuns cu o privire până-n rărunchi. Parcă-mi făcuse radiografie. M-au înțepat ochii ei. Ce forță scormonitoare! Simțisem cum mi se răsucește diafragma, apoi mi-a zâmbit larg, de parcă-mi dăduse patalama de liberă trecere prin păduri. Și, încet, îi uitasem puterea. Ba, mai apoi, mă și îndemnase nu mai știu cine să apelez la ea. Am făcut-o.

Fiul cel mic se îmbolnăvise. Rău. Afară era o furtună, de te trânteau la pământ vântul, ploaia, rafalele biciuitoare. Telefoane mobile nu existau încă. Ce să fac? Copilul avea frisoane, febră, transpira și voma. Mă temeam de hepatită, când îi priveam ochii. Plângea să nu plec, să nu-l las singur. Ce-a fost pe mine, de l-am lăsat, nu vreau

să-mi amintesc... Umblam aplecată, cu vântul în față, aproape îngenuncheată, printre fulgere. Iar ea, Baba, m-a liniștit.

— Stai cuminte, îmi spusese. E numai bine, pe tavă. Nici nu-i nevoie de tăiere sub limbă. Luna cea galbenă-i în scădere, mâine-i duminică. Și, dimineața devreme, când toacă popa la biserică, desfac boala. Cu descântarea. De cu seara fierb sunătoare, gălbenele, arnică, rădăcină de lumânărică și ce buruiană galbenă mai am, fac și compot de pere și gălbinarea-i gata. Piere. Îndată. O să vezi.

Și am văzut. Numai că uitasem să-i spun numele celui mic. Pentru rostirea magică, care-a fost tainică, nicio vorbuliță nu-mi suflase. Noroc că știa numele meu și zicea – „fiul lu'...". Am avut o mică strângere de inimă, ce e drept. Doar o singură cană a băut cel mic și s-a ridicat din pat. Îi eram recunoscătoare. Cât de recunoscătoare...

Acum, să mă iau în hără cu ea? Dar era ea? Oricum, fata cu laptele, nu prea putea greși, că ele, cele trei, făcuseră un trio. Ca un fel de triumvirat, însă muiersc. Baba, micuța și femeia tânără. Trecuse vremea bărbaților... Le și vedeam, mi le-nchipuiam, punând la cale tot ce viețuia în lung și-n lat. Toate trei își doreau să-și recapete Cipriana copilul. Sau măcar să afle vești. Sperau că bărbatul cel tânăr pornise să-l caute. Sfântul Gheorghe-al lor. Dar de ce-aș ști eu? De ce-ar ține legătura cu mine?

Într-o bună dimineață însă, chiar mă sună o voce cunoscută de femeie. Și-mi spune cu nod în gâtlej cum fiul ei cel mare, Radu, e plecat iar de acasă. Cu avionul, în lume. De destul timp, fără să știe unde. Și-și umpluse rucsacul cu... brânză de burduf în coajă de brad, telemea de Sibiu, caș afumat, pastramă de oaie, cârnăciori uscați, d-astea fără chimicale. Cică să le dea plocon pentru informații. Oare ce-o vrea să afle, măi Doamnă, ce zici?! Și cum le-o fi pitit și mascat la vamă, că nu-i voie, poate i-a uns și pe ăia, ce zici, măi Doamnă? Și nu miros rău, măi Doamnă?...

De unde să le știu pe toate, Doamne, iartă-mă, ce-s eu, Mafalda? Mi-o fi căzut mie dragă Lăcustărița, dar ce puteam să-i răspund? Cum de le trecea prin cap să înnoade la mine neliniștea și neștiința lor?

Mă uitam atent la o pală de vânt. Oare te poți uita la vânt? Chiar așa. Întâi o auzi cum vuiește, departe. Ai crede că se apropie un tren, că trece peste un terasament de cale ferată. Pe urmă o și vezi pe o coastă, sus pe deal, cum răscolește brazii, de zici că-i îndoaie. Și aici încă nimic. Brusc, ajunge. Toate foiesc, se răsucesc, se frământă și nici nu mai observi că sus, pe mal, s-a așternut liniștea. Acolo, pace, aer dulce. Aici, vârtej. Astea-s rafalele, pălitura de vânt. O minune. Cum să nu te înfiori de admirație?

Mi-am băut și al doilea pahar cu vin și m-am rușinat de toate temerile mele. Ce ușor e să te trezești cu tremur, când împrejurările țes o plasă în jurul tău. Totuși, părea un fleac. Sigur? Era? Nu prea știu ce era, că, limpede, nu Baba mă vizita. Dar ce? Fiindcă, nu știu, nu-mi mai venea să zic – cine... Simțeam, la al treilea pahar, că primejdia se strecura de la un fel de entitate difuză, o ființă-neființă, un soi de nălucă venită odată cu virusul. Poate pe ea o pipăia în aer uliul, asta îi zburlea penele și-i scotea țipătul ăla din gâtlej: AaaaAaaa.

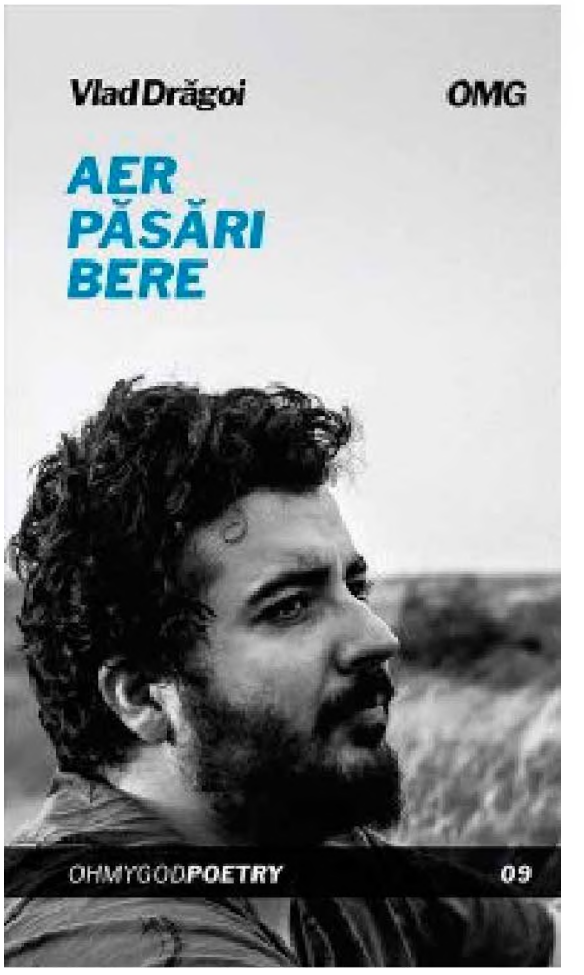
Ceva avea să întoarcă Ceasul Vremurilor. Va să fie oare o reglare, o buclă a Timpului? Nevermore...

■

Ecouri

Irina-Roxana Georgescu

Vlad Drăgoi
AER FĂSĂRI BERE
Alba-Iulia, Editura OMG, 2020



AER FĂSĂRI BERE este a șasea carte pe care o publică Vlad Drăgoi, după debutul în proză *Istoria artelor sau memoriile unui veleitar incognito* (2009), *Metode* (poezie, 2013), *Eschiva* (poezie, 2015), *sergio leone* (poezie, 2017), *Mica mea inimă de om singuratic* (roman, 2019). Proiectul său poetic oglindește o lume compusă din tot soiul de peisaje stranii, la granița cu coșmarescul.

Dincolo de reflecțiile despre muzică, viață și literatură, dominanta volumului lui Vlad Drăgoi rămâne neliniștea categorică în fața sfârșitului. Transpar numeroase interogații derivate din propriile stări, de la căutarea continuă a sensului care se anulează de la o pagină la alta, la acalmia obținută artificial: „cum arată norii/în multe filme de kurosawa/nu e asta o simplă și mare bucurie/pe care poți să ți-o oferi aproape oricând?/să privești norii/spectacolul lor măreț/de crizanteme supradimensionate/tot mai mult umflate de vânt/și să te golești/nu de tot dar destul/de gânduri negre și necazuri?" (p. 13).

Volumul pare să fie o apologie a statorniciei în lipsa oricărei statornicii, a pledoarie pentru non-schimbare, în ciuda metamorfozei continue a lumii care înghite, de-a valma, aproape, toate reperele: „chiar dacă lumea ta se schimbă/eu o să fiu/la fel ca până acum" (p. 15). Surprinzător oarecum, prin stabilitatea sa, laitmotivul păsărilor devine pretext pentru părăsire, pentru că toate zboară foarte aproape, dar nu se așază „pe pervazul meu/ce e în neregulă cu mine" (p. 35). Conștiința poetică se insinuează într-o lume a abandonului, supusă contemplației furtive: „care ai pus semnu/cu nu hrăniți păsările/că igienă/că nu știu ce/la kaufland/chiar pe ghereta/cu mici/nu ți-e bă rușine//mi-am luat mici/am luat și un ciucaș/chifla mi-am presărat-o/pe mine/și mi-am făcut haină/din vrăbii și porumbei/toți vulturii și toți corbii imenși/pe care i-am văzut/planând în depărtare/calmi sau puși pe vânătoare/i-am văzut pentru că mi-au fost arătați/de prieteni mai atenți decât mine/vă mulțumesc foarte mult/că sunteți atât de buni cu mine" (p. 38). Ritmul cotidian este scurtcircuitat de „muzica păsărilor", al cărei ecou persistă între paginile volumului. Amintiri difuze se îngemănează cu descoperiri întâmplătoare: „când eram mic/niște rândunele își făceau cuib/la bunică-mea/pe tavanul balconului/și eu l-am stricat/cu o coadă de mătură//dați-mă afară din oraș/băgați în mine cele mai rele boli" (p. 45), cu realități nenumite, dar cu panici al căror contur devine tot mai clar. Pare-se că viața adevărată este în altă parte, purtată de păsările speriate de mașina de tuns iarba: „ce de cărți am în casă/am bradbury/hemingway/carver în engl/cărtărescu/doșa/am și un vol de politică de brucan//i-aș arunca pe toți acum la gunoi//singurii poeți care-mi spun/poezia curată a inimii/cântă acum în cireșul mic/din grădina vecinului/și se bucură de ploaie" (p. 43). Sunt percutante schimbările de ritm, „salturi bruște de la o stare la alta", așa cum notează Diana Geacăr la sfârșitul volumului, surprinzând „un teren accidentat, un peisaj dostoievskian al ființei umane surprins întotdeauna cu seninătate și adesea cu umor". Ceea ce dă coerență proiectului poetic al lui Vlad Drăgoi este ancorarea în realitatea măruntă, definită univoc de tot soiul de naivități, dar și de privirea atentă care scoate la iveală obsesii mai vechi, stări difuze, neliniștea de fiecare zi, inocența pângărită.

■

Ljubov Belych *Teresa* (2007)
ulei pe pânză, 50 x 20 cm

Istoria literaturii albaneze sau scurtă introducere în albanologie

Adrian Lesenciuc

Apropierea mea de spațiul cultural albanez s-a produs prin Ismail Kadare, mai întâi prin *Aprilie spulberat*, apoi prin întreaga operă publicată în românește, pentru ca ulterior să am privilegiul să vizitez casa din Gjirokaster, personaj al romanului *Păpușa*, să văd lumea de la fereastra lui Kadare, să citesc prin intermediul diferitelor limbi texte din scriitori albanezi de prim raft: Ernest Koliqi, Visar Zhiti, Agron Tufa, ba chiar să-l întâlnesc pe unul dintre cei mai importanți scriitori albanezi contemporani, Fatos Kongoli. Chiar dacă cele cinci nume anterior menționate sunt repere ale acestei literaturii, până la lectura *Istoriei literaturii albaneze de la origini până în prezent* a lui Luan Topciu[1] nu aveam decât o vagă idee despre ceea ce înseamnă conținutul ei organic. Refăcând cumva traseul unora dintre cei mai mari scriitori albanezi, Asdreni, Poradeci sau Kuteli, Luan Topciu, absolvent de studii filologice la Tirana și doctor în litere la Universitatea din București, cu o teză privitoare la paradigmele dorului în literaturile română și albaneză, coordonată de regretatul Romul Munteanu, propune o amplă și elegantă lucrare, totodată o foarte utilă poartă de intrare într-un spațiu cultural miraculos, care a alimentat extraordinara literatură a lui Kadare, cunoscută în toată lumea. Dar, afirmă cu modestie Luan Topciu în chiar partea introductivă a opului, încercarea sa de istorie literară ar trebui privită mai degrabă ca o introducere în albanologie: „Cartea de față este o carte adresată cititorului român, nu este o istorie literară oricâte reproșuri i s-ar aduce: este o lucrare de pionierat în domeniul albanologiei. Această carte este o istorie a valorilor literaturii albaneze" (p.27).

Este admirabilă conștiința autoreferențială limpede, capacitatea de a înțelege că înainte de a fi oferită o istorie a unei literaturi într-o anumită limbă, cititorului îi trebuie oferită mai întâi literatura în respectiva limbă, motiv pentru care o istorie critică nu ar putea servi decât autorului sau vorbitorilor limbii-sursă. Pe de altă parte, o introducere în maniera prezentei lucrări, însoțind faptele literare cu redarea contextului socio-politic și cultural al epocii, dar prezentând în egală măsură și evoluția literaturii în limba albaneză în diaspora, în special în Kosovo și în comunitatea arbëresh din Italia, este necesară și adecvată profilului cititorului român. *Istoria literaturii albaneze...* se poate citi ca o poveste, ba, mai mult, ca o poveste născută dintr-un fond mitologic comun, în care evenimente ale istoriei în egală măsură afectând ambele popoare și ambele limbi, dublate de umbra mitologică a faptelor, permit înțelegerea cu empatie și cu deschidere spre profunzimea rezistenței prin limbă și literatură.

Până să înceapă povestea literaturii albaneze, Luan Topciu subliniază unele aspecte relevante pentru a înțelege și însoți textul în deplină cunoștință de cauză. Aceste aspecte contextuale sunt privitoare la focarele literaturii și la condițiile generale în care aceasta a erupt. Literatura albaneză este o literatură care se hrănește în principal din bogăția creației populare, păstrată de secole prin transferul pe cale orală de la generație la generație, croindu-și un drum propriu nu grație unor școli, grupări sau curente, ci grație unor creatori individuali, care au oferit modele, care au prefigurat traiecte. Este necesară de la bun început înțelegerea faptului că literatura albaneză e închisă în carapacea unei limbi indo-europene greu traductibile, care formează de una singură o subfamilie traco-iliră, și care, în plus, a suferit de-a lungul timpului din cauza închiderilor politice și ideologice. Cu toate acestea, unele vârfuri ale literaturii albaneze au devenit cunoscute, au pătruns în literatura universală de prim raft. Apoi, despre literatura albaneză trebuie spus că nu beneficiază de școli de critică literară consistentă, că în cazul ei principiul autonomiei esteticului a început să fie luat în considerare cu un decalaj foarte mare în timp. Prima sistematizare „istorică a criticii literare" albaneze se datorează istoricului literar Ibrahim Rugova, cunoscut mai degrabă prin activitatea sa politică, fiind primul președinte al Kosovo, iar lucrarea în cauză a fost realizată abia în deceniul nouă al secolului XX, în 1986: *Kahe dhe premisa të kritikës letrare shqiptare (1504-1983)*, chiar dacă prima încercare de istorie literară albaneză aparținând lui Justin Rrota, a fost cea *Letratyra shqype* din 1925. Apoi, tot înainte de a porni pe drumul descifrării literaturii albaneze ca întreg organic, să înțelegem că această literatură datorează foarte mult intelectualilor din comunitatea arbëresh din Italia și celor din Țările Române. Nu întâmplător, primul abecedar albanez, *Evëtar*, avându-l autor pe Naum Veqilharxhi, a fost publicat la București în 1845, cea mai mare parte a operei poetului național albanez Naim Frashëri a fost publicată tot la București, iar imnul național al Albaniei a fost scris de un poet albanez care s-a format și a trăit în Țările Române, Asdreni, inspirat din versurile brașoveanului Andrei Bârseanu . *Istoria literaturii albaneze...* este, pe de o parte, și un elogiu adus românilor. Afinitatea spirituală dintre albanezi și români este subliniată, în limitele pe care i le permite metodologia de studiu, și este pusă pe seama realităților istorice asemănătoare, dar și asemănărilor de limbă și cultură, consemnate de o serie de lingviști, etnografi și antropologi importanți, inclusiv de lingviști români și albanezi.

În deschiderea paginilor de istorie literară nu putea lipsi introducerea în imagologie istorică albaneză, în condițiile în care Albania se află situată pe de o parte pe linia Jireček, linia imaginară din Balcani care separă zonele de influență latină și greacă, iar pe de alta de linia lui Teodosie, care a separat Imperiul Roman de Răsărit de cel de Apus. La răscruce de linii, în spații diferite de influență, cu o limbă vorbită în două dialecte, gheg și tosc, cu incertitudinea apartenenței la limbile *kentum* sau la cele *satem*, Albania propune o literatură insolită, grație bogăției creației populare și deschiderii spre Occident, pe care o subliniază lingvistul și etnologul albanez Eqrem Çabej: „Dintre toate țările din Balcani, România, având în vedere idiomul latin, Dalmația și Albania, apoi insulele Ionice, sunt țările care au fost cele mai deschise influenței culturale a Occidentului" (pp.69-70).

După Rugova, istoria literaturii albaneze începe cu cel mai important umanist albanez, Marin Barletti (cca 1450-1512), născut la Shkodra, autor al lucrărilor *De obsidione Scodrensi* din 1504 și cu *Historia de vita et gestis Scanderbegi epirotarum principis* din 1508, deși cea mai veche carte în albaneză (cunoscută până în ziua de astăzi) este liturghierul (*Meshari* în albaneză) lui Gjon Buzuku din 1555. Pe de altă parte, probe despre limba albaneză scrisă sau probe directe ale limbii vin începând cu secolul al XIII-lea și includ, printre contribuțiile majore la istoria literaturii vechi, și descoperirea de către Nicolae Iorga a formulei de botez în *Codicele Angeli* din 1462, scrisă în *Vulgari Albanico*. Tradiția târzie a scrierii în limba albaneză – o primă asemănare majoră cu istoria literaturii române – a permis, totuși, întemeierea unei literaturi, începând similar și ca modalitate de realizare și ca intenție de publicare cu opera magistrală a lui Coresi la Brașov. În fond, între Shkodra și Brașov există o serie de similarități importante în ceea ce privește înțelegerea lor ca orașe ale *operei prima* în albaneză, respectiv română, cum între Gjon Buzuku și Coresi există de asemenea o similaritate intențională, traducătorul liturghierului în dialectul gheg mărturisind că a făcut acest lucru „să-i ajut pe oamenii dragi, să le luminez mintea pentru a învăța limba noastră". Procesul de accedere a albanezilor spre lumina scriiturii religioase este similar cu cel petrecut în țările române. Începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, la fel ca la noi, cartea în limba albaneză a început să se răspândească, cei mai importanți tipografi, lexicografi sau chiar autori de carte fiind Lekë Matranga (1567-1619), autor al unui catehism publicat la Roma în 1592, intitulat *Doctrina creștină*, Pjetër Budi (1566-1622), primul poet creștin albanez, Frang Bardhi (1606-1643), primul lexicograf, istoric și etnograf și Pjëter Bogdani (1630-1689), „cel mai original scriitor din literatura timpurie" (p.126), autor la 1685 al lucrării *Cuneus Prophetarum* (*Cearta Profeților*). Bogdani a jucat în literatura albaneză rolul pe care l-a avut în cea română ilustrul Dimitrie Cantemir, oferind o lucrare bilingvă remarcabilă, în italiană și albaneză, „o mină de aur încă insuficient exploatată" (p.129).

Perioada timpurie a literaturii albaneze este continuată de etapa romantică, în liniile unui romantism întârziat ca în Țările Române sau în Bulgaria, cea mai proeminentă personalitate a literaturii albanezilor din Italia fiind Gerolamo de Rada (1814-1903), poet de talie europeană, primul romantic albanez. Un alt mare romantic, asociat în organizarea conținuturilor din *Istoria...* lui Luan Topciu literaturii Renașterii Naționale Albaneze (1830-1912) este poetul național Naim Frashëri. Mișcarea romantică albaneză, suprapusă mișcărilor de emancipare din Europa, „a dat startul conștientizării identității naționale" (pp.198-199), frații Sami și Naim Frashëri fiind importanți din dubla perspectivă: literară, în care a excelat Naim, cel care a pus bazele limbii literare albaneze și care: „prin întreaga sa operă [...] a proiectat limba și geografia spirituală a albanezilor, a construit un prezent explorând trecutul și a clădit o viziune limpede despre viitor îmbinând idealurile umanismului renascentist european cu marile concepte romantice despre istorie" (pp.210-211), respectiv politică,

în care a excelat Sami, cel mai important ideolog al Renașterii Naționale, care la fel ca fratele său a publicat cele mai importante lucrări la București. Merită amintiți aici și deja menționatul autor al abecedarului albanez de la București, Naum Veqilharxhi (1797-1846), participant la Revoluția de la 1821 condusă de Tudor Vladimirescu, Kostandin Kristophoridhi (1826-1895), traducător al Bibliei și autor al unei gramatici albaneze, sau Pashko Vasa (1825-1892), autor al celebrului îndemn la asumarea valorilor naționale, „religia albanezului este albanismul" (p.226). În paralel cu această mișcare literar-ideologică din țară, sprijinită de comunitățile albaneze din Balcani sau din Italia, un alt personaj cu o remarcabilă influență în Europa a fost prima autoare a unei cărți despre comunitatea albaneză din România, Elena Ghica/ Gjika, cunoscută sub numele de Dora d'Istria.

După înfăptuirea independenței și până la finalul perioadei interbelice, literatura albaneză a renăscut, dezvoltându-se în raport cu două tendințe: una tradiționalistă, reprezentată în principal prin clericii catolici și prin școala literară din Shkodra, alta cu caracter social. În Albania au apărut numeroase publicații. Principalii reprezentanți ai literaturii albaneze sunt Gjergj Fishta (1871-1940), „Homerul Albaniei" care a înființat în 1899 Societatea Literară din Shkodra, Ndre Mjeda (1866-1937), poet din cercul literar de la Shkodra, amintitul Ernest Koliqi, fondatorul prozei moderne, trimis în exil, reîntors în țară și retras din nou în Italia, unde a publicat periodicul *Pleiade*, dar mai ales scriitorii albanezi din București, care prezintă o serie de aspecte comune de ordin biografic și stilistic, printre care amintitul Asdreni (1872-1947), care a înființat în 1881 în Regatul României „Asociația tipăritului în limba albaneză" sau „Societatea Tipăriturilor Albaneze" în cadrul căreia a apărut cea mai cunoscută lucrare a lui Naim Frashëri, *Bageti dhe Bujqesia* (*Turme și lanuri*), el însuși autor al unei poezii care migrează dinspre romantismul târziu spre simbolism și expresionism, scriind sub influența lui Alecsandri, Eminescu, Macedonski și Arghezi, mai ales în volumul *Psallmë murgu* (*Psalmul călugărului*) din 1930, la care se adaugă Lasgush Poradeci (1899-1987), considerat a fi „cel mai profund poet din limba albaneză" (p.320), care și-a susținut la Universitatea din Graz o teză de doctorat despre Eminescu, sau Mitrush Kuteli (1907-1967), cunoscut în special prin povestirile sale, traducător în albaneză din Eminescu și din Sadoveanu și condamnat la 15 ani de închisoare de regimul comunist de la Tirana.

Odată cu instaurarea comunismului – un comunism greu, cu față stalinistă, în care realism-socialismul a devenit singura cale de exprimare literară posibilă, acceptată de autorități – unii scriitori albanezi au fost executați, alții au murit în închisoare, alții au tăcut sau au fost obligați să tacă. Au apărut cu greu cărți de valoare, Ismail Kadare, autorul celebrului roman *Gjeneralli i ushtrisë së vdekur* din 1963, fiind unul dintre puținii scriitori care au produs literatură de valoare, alături de Mehmet Myftiu cu *Shrimtari* (*Scriitorul*), Petro Marko cu *Qyteti i fundit* (Ultimul oraș) sau Dhimitër Xhuvani cu *Tuneli* (*Tunelul*). Albania, care s-a îndepărtat de politica Uniunii Sovietice aidoma României, promovând prin vocea lui Hoxha dreptul la autodeterminare al fiecărei națiuni cum o făcuse și Ceaușescu, a cunoscut în literatura proprie o perioadă a dezghețului, superpozabilă celei de la noi. Generația șaizecistă albaneză a debutat cu o serie de volume de versuri care au rupt legătura cu realismul socialist: „Volumele de versuri *Shekulli im* (*Secolul meu*) de Ismail Kadare, *Hapat e mia në asfalt* (*Pașii mei pe asfalt*) de Dritëro Agolli și volumul *Shtigje poetike* (*Cărări poetice*) de Fatos Arapi au însemnat primii pași spre literatura adevărată" (p354). Așadar, Kadare, Agolli și Arapi în versuri, apoi Marko – cu primul roman cu adevărat modern din literatura albaneză, anterior amintit –, din nou Kadare, Myftiu și Xhuvani în proză sunt reperele acestei perioade în care un Sterjo Spasse, colegul lui Kadare de la studiile moscovite, după publicarea în interbelic și în anii războiului a unor lucrări decadentiste, a luat calea realism-socialismului, iar alții, cum ar fi Visar Zhiti, au fost constrânși, prin închisoare și muncă silnică, să tacă. Evident, literatura albaneză a anilor '60-'80 este mult mai bogată. De departe, cazul paradoxal a fost cel al scriitorului Ismail Kadare, care a reușit în plin regim de cea mai aspră cenzură și de teroare (lui Visar Zhiti, de pildă, i se dădeau să citească după gratii romanele lui Kadare spre a i se urmări reacțiile) să publice romane și proză scurtă de o vitalitate și profunzime surprinzătoare pentru un mediu atât de arid al producției literare. Explicația lui Luan Topciu este concludentă și conformă cu autoreferințele marelui scriitor albanez: „Proza lui Ismail Kadare a fost, de fapt, o opoziție indirectă față de regimul comunist din Albania. Opera sa a rezistat sub dictatură datorită caracterului ambiguu al tematicii și semnificației. Trecutul istoric, cu tot arsenalul de personaje, situații, probleme și conflicte făcea referire la societatea albaneză aflată sub dictatura de tip stalinist a lui Enver Hoxha. În același timp, trecutul istoric a fost și scutul care l-a protejat de răzbunarea puterii. Genialitatea sa constă în acest transfer al simbolurilor pe care le-a creat, valabilă pentru orice dictatură din istoria umanității, fie imperiu, fie stat modern dictatorial, stat comunist etc." (p.445).

Ljubov Belych — *Portarul* (2018)
ulei pe pânză, 90 x 70 cm

Totuși, *Palatul viselor*, „cea mai teribilă și nemiloasă caricatură a totalitarismului în descompunere", cum a numit-o André Clavel (p.360), a fost interzisă de regimul comunist. Cel care a reușit prin opera sa să prezinte forme ale absurdizării tuturor situațiilor în legătură cu statul (p.362), a fost oprit de la publicare, mai degrabă întrezărindu-se motive de cenzură decât identificându-se unele certe, în contradicție cu ideologia vremii.

După 1990, literatura de sertar albaneză, al cărei important reprezentant a fost Visar Zhiti, a început să fie publicată și să se bucure de succes. Amintitul prozator Fatos Kongoli, matematician școlit în China în perioada răcirii relațiilor cu Albania, n-a publicat nimic în timpul perioadei comuniste și s-a bucurat de un succes remarcabil începând cu romanul *I humburi* (*Ratatul*), apărut în 1992, devenind cel mai tradus scriitor în Occident după Ismail Kadare. După 1990, constată Luan Topciu, „funcția principală a operei de artă este restabilirea funcției estetice" (p.450). În timp ce în literatura noastră sertarul s-a dovedit a fi fost destul de sărac, diferite forme de conviețuire cu regimul sau de subminare subtilă, insinuantă, producându-se printr-o literatură care s-a născut tot în anii '60, în Albania oprimată de Hoxha și Alia condamnările la moarte din rândurile scriitorilor au continuat până în 1988, când poetul Havza Nela a fost spânzurat de comuniști în piața publică a orașului natal, devenind „un clopot care încă mai sună pentru societatea albaneză", după cum nota Ismail Kadare (p.474). Chiar dacă există o tendință de recuperare a trecutului – și ce trecut tăinuit și însângerat are de recuperat Albania, în special critica și istoria literară albaneză! – noua literatură, subliniază Luan Topciu, s-a desprins de tematica anterioară, focalizându-se pe restabilirea funcției estetice și manifestându-se, în special în cazul generației douămiiste, similar generațiilor actuale de la noi, „printr-o reacție violentă față de tradiție, printr-o negare a formelor sale" (pp.450-451). „Deziluziile individului" după promisiunea libertăților eșuate, după libertatea de expresie câștigată în dauna tuturor celorlalte pierderi, sunt teme adânci ale literaturii albaneze actuale. Dintre numele tinere ale scriitorilor nouăzeciști și postnouăzeciști se remarcă Agron Tufa, actualmente refugiat în Elveția unde a cerut azil politic ca urmare a amenințărilor primite în urma investigării crimelor comunismului, sau Ornela Vorpsi, care a studiat la Milano și locuiește în Paris, cu o extrem de cunoscută și de apreciată operă literară în Europa. „Marea conștientizare culturală" pare să îndrepte literatura albaneză spre un drum al așezării în acord cu primatul estetic.

Istoria literaturii albaneze de la origini până în prezent a lui Luan Topciu continuă cu o foarte amplă cronologie a literaturii albaneze. Este o carte necesară a unui scriitor foarte apreciat în țara de origine, tot mai apreciat și mai util în România pentru deschiderea porților pentru dialogul cultural. Este, cu adevărat, o lucrare de pionierat în albanologie[3], dar în egală măsură este și o istorie literară consistentă, importantă, un instrument util specialiștilor, traducătorilor și editorilor, o carte care se poate citi ca o poveste a unei literaturi, a unui popor, a unei conștiințe culturale.

Note

1 Luan Topciu. (2021). *Istoria literaturii albaneze de la origini până în prezent.* Craiova: Editura Asdreni. 862p.

2 Luan Topciu tratează distinct la subcapitolul dedicat lui Asdreni aspectele privitoare la imnul național, a cărui muzică este semnată de Ciprian Porumbescu, făcând trimitere la propriile declarații ale poetului albanez cu cinci ani înainte de declararea independenței statului și la articolul din 1943 al altui mare scriitor albanez care a trăit și publicat în România, Lasgush Poradeci, v. p.314.

3 Prezenta *Istorie a literaturii albaneze…* nu este prima încercare de introducere în albanologie. Merită amintită cartea *Albania. O istorie în date. Despre Kanun. Personalități*, realizată de Luan Topciu împreună cu Liviu Lungu și publicată în 2020 la Editura Asdreni din Craiova, colecția Istoria (240p).

■

Patimi, (mai mult decît) un roman feminist

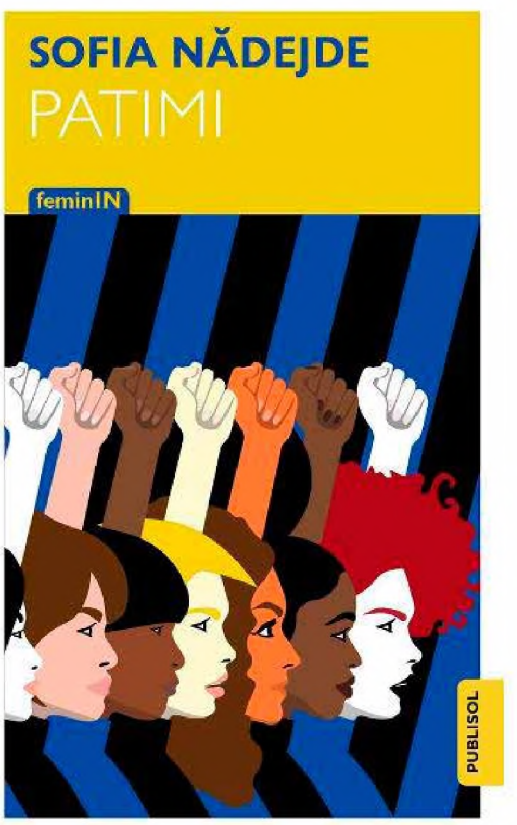
Ștefan Manasia

Sofia Nădejde sursa: Wikipedia

Apărută de foarte puțină vreme pe piața de carte din România (în epoca aceasta neprietenoasă a pandemiei), editura Publisol s-a remarcat deja prin trei lovituri mediatice: readucerea în atenția cititorilor a doi dintre cei mai iubiți autori de romane polițiste români, Haralamb Zincă și Leonida Neamțu (profilați în serii de autor), și colecția feminIN coordonată de Răzvan Andrei. Cunoscut mie din excelentul volum de poezii *Jazz pentru iguane*, Răzvan Andrei își etalează mai nou flerul de editor pentru Publisol, impunînd o colecție (feminIN) care – nu mă îndoiesc – va fi valorificată de studiile de gen sau feministe, de tinerii critici (neo)marxiști etc. Sînt aduse în actualitate romane clasice românești, care problematizează statutul femeii într-o societate extrem de patriarhală și de misogină; pe de altă parte, sînt piese valoroase dintr-o istorie a romanului modern, unele – mari reușite ale literaturii erotice de la noi. Playlist: *Mara* de Ioan Slavici, *Donna Alba* de Gib Mihăescu, *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, *Femei* de Mihail Sebastian, *Chira Chiralina* de Panait Istrati și – cu el ar fi trebuit să încep – *Patimi* de Sofia Nădejde.

Sofia Nădejde s-a născut la Botoșani pe 14 septembrie 1865 și a murit, în urma unui atac de cord, la București pe 11 iunie 1946. Născută într-o familie de răzeși, a fost sora (mai mare a) pictorului Octav Băncilă și soția fruntașului socialist Ioan Nădejde (s-au căsătorit civil, nu religios, ambii declarîndu-se atei). Neocolită de nenorociri familiale (moartea a patru copii și a soțului), această femeie extrem de cultivată și-a devansat, din multe puncte de vedere, epoca: în publicistică, unde s-a dovedit un polemist redutabil (Titu Maiorescu, între adversarii săi); în roman, unde promovează un realism mai „critic" decît marile creiere masculine; în promovarea drepturilor femeii și/sau minorităților; în politică (în 1897 devine președinta celui de-al IV-lea congres al Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România). Ocultată de canonul literar oficial (vezi *Istoriile...* lui G. Călinescu și N. Manolescu), Sofia Nădejde se bucură de o revenire binemeritată: în 2019 a apărut, la editura Paralela 45, *Despre creierul femeii și alți demoni, antologia textelor publicistice* ale Sofiei Nădejde, ediție îngrijită de Maria Cernat și Adina Mocanu; anual se organizează, la inițiativa poetei Elena Vlădăreanu, Gala Premiilor „Sofia Nădejde", care aduce în prim-plan cele mai interesante scriitoare dintr-un an literar; în fine, ediția a II-a a romanului *Patimi*, apărută în 2021 la Publisol, în colecția feminIN, este îngrijită și prefațată de tînărul universitar sibian Ștefan Baghiu.

Prima ediție a romanului apare în 1903. În 1904, Mihail Sadoveanu debutează cu *Șoimii*. Este o epocă dominată de literatori masculini, în care, după debutul din 1881 cu drama *O iubire la țară*, Sofia Nădejde ar fi trebuit să se impună în canon cu *Patimi. Roman din viața românească.* Recitite astăzi, multe din numele mari consacrate de critica patriarhală, sexistă, misogină nu stau mai bine decît romanciera botoșăneană. La relectură, *Patimi* sclipește. Atît prin excepționalele studii psihologice (femeia adulterină, boierimea în crepuscul, arivistul) sau sociologice (rădăcinile extremei drepte românești, xenofobia și șovinismul aici sînt contextualizate masiv), cît și prin intertext (Stendhal, Turgheniev, Cehov, Dostoievski), mînuit cu o versatilitate care, iarăși, devansează epoca. Statutul femeii este investigat cu predilecție aici: captivă într-o societate unde religiosul, superstiția, patriarhatul domină & oprimă. Totuși, *Patimi* înseamnă mai mult decît roman feminist. Titlul trimite nu doar la patima amoroasă, ci la toate pulsiunile viscerale care bîntuie toposul scanat: desfrîul erotic, lipsa instinctului matern dublată de amoralitate, cupiditatea, patima naționalistă, ortodoxistă etc. („Patimile omenești sînt ca unele boli: stau ascunse pînă vine ocazia prielnică; îndată ce aceasta se ivește, ele copleșesc, nimicesc chiar șubreda noastră făptură. În asemenea stare sufletească, toate simțirile și întregul scaun al minții e schimbat, toate sînt supuse ascultătoare ale patimii. Inima poruncește, iar mintea ascultă și face planuri de izbîndă." – p.82) Prin urmare, textul romanesc are o cuprindere ecumenică a tuturor tarelor românești, dar el reprezintă și un upercut feminist în osînza romanului dominat pe-atunci de lentoare moldav-boierească și sictir muntenesc. Așa că nu putem simpatiza surpriza și amărăciunea prefațatorului Ștefan Baghiu: „E destul de greu de înțeles de ce una dintre figurile centrale ale socialismului de la finalul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX ar alege să «ia partea», printr-un roman, vechilor clase boierești și să portretizeze flaubertian «soțul bun» și «soția adulterină și vicleană». Pentru că, de la început și pînă la final, singura morală a poveștii pare să fie că statornicia vechii orînduiri e *mai morală* decît goana după căpătuire a noilor clase funcționărești și mic-burgheze de la noi. Deși este descris adesea drept «primul roman feminist», *Patimi* pare mai mult «ultimul roman» despre aristocrația rurală." (p.21, prefața *Patimile și banii*)



Într-adevăr, par să funcționeze afirmațiile tînărului Ștefan Baghiu, asta dacă ne gîndim la paginile splendide (linia Turgheniev; la noi, mai tîrziu, Sadoveanu) despre mica boierime pămînteană, portretizată de Todiriță Mustea, care gustă – ultimul din stirpea sa – bunătățile și frumusețile lumii. Dar peste tot se infiltrează acizii scriiturii: lumina paradisiacă, anamnetică (chiar și gloria inițială a moșiei sub bătrînul Mustea) e bruiată de observația critică: 1.statutul țiganilor (în cel mai bun caz vizitii și mame-surogat), 2. statutul evreilor (care pot fi abuzați, torturați și uciși de către orice bandit, în virtutea preceptelor unei ortodoxii retrograde), 3. statutul străinilor (xenofobia e dominantă, un refugiat polonez as în agronomie e executat cu sînge rece de agricultorii locali pentru care ploaia vine & trebuie să vină de la... Dumnezeu!!!), 4. statutul copiilor nedoriți (în micul stat român al acelor timpuri, ca și în cel de azi, pruncuciderea este sportul național preferat: avorturi insalubre, septice, abandon, mame-surogat care lichidează nou-născuții încredințați, mai ceva ca într-un lagăr nazist, copii născuți în urma unor mariaje de conveniență, lipsiți nu doar de căldură maternă/paternă, dar și de minima empatie etc., etc.), 5. monstruosul (inșii cu psihologie de patibular, psihopații se plimbă liber – ieri ca și azi – prin mîndra lume românească, falsificînd diplome, demonetizînd instituții, acumulînd averi colosale prin pauperizarea naivilor; secretarul de tribunal Iliescu, cel care o seduce pe Matilda Mustea, întrece cu mai multe grade în arivism pe un Julien Sorel, posibil dar nu obligatoriu model literar) și 6., evident, statutul femeii (obiectificate, desconsiderate, care nu are vreo șansă de autonomie decît dacă încearcă să *fenteze* sistemul – chiar și eliberată, va rămîne încă stigmatizată public). Idilicul, paradisiacul, mîndria națională sînt biciuite constant de această mare prozatoare, atentă la (ceea ce numim azi) derapaje morale, la monopolul unei ortodoxii tarate, al unor instituții ruginite, la cusururile psihologiei românești (de la vlădică la opincă). Numai în contextul acesta, Matilda

Mustea calcă pe cadavrul soțului, își prigonește sora, pe luminoasa Maria, și fiica, metamorfozîndu-se într-o „a doua Lady Macbeth, dar mai crudă" (p.279).

Trendsetter, Sofia Nădejde are acuitatea prozatorului Caragiale și devansează, cronologic, marea proză a lui Sadoveanu (mă gîndesc la excepționala nuvelă *Haia Sanis*, piesă esențială pentru a înțelege antisemitismul românesc). Lectura/relectura *Patimilor* Sofiei Nădejde aruncă o lumină *alîfel* peste studii istorice precum: *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* de Z. Ornea sau *Holocaustul în România* de Radu Ioanid. Rădăcinile otrăvite ale antisemitismului, deconspiră prin scenele acestui fabulos roman naratorul, se află în Moldova profundă, măcinată de analfabetism, superstiții, păgînism și fanatism religios, de foamete și alcoolism. Xenofobie, antisemitism, precariatul femeii și copilului, monopolul masculin al violenței sînt, nu-i așa, realități lipite – ca iedera pe copac – de evoluția societății/familiei românești. În enumerarea anomaliilor și crimelor se interpune, uneori, un bemol tolstoian – amintind nu doar stilul, dar și filozofia contelui: „În fiecare familie sînt păcătoșenii, de aceea mai bine să nu le scormonim; să lăsăm cît se poate să le acopere cenușa uitării; numai sufletele mici ațință durerile altora, prefăcîndu-se că le mîngîie."(p.385) Și toate adevărurile acestea incontestabile pentru orice gînditor sau artist – ateu sau credincios, socialist sau nu – sînt exprimate fără pisălogeală pedagogică, ideologică în paginile superbului *Patimi*.

O carte care și-a găsit locul, de la prima lectură, în canonul meu.

Închei cu un citat din capitolul III, *Seceta*, care ar putea fi localizat nu doar în România sfîrșitului de secol al XIX-lea, dar și în unele comunități rurale din România profundă de azi (singura diferență este că astăzi, în epoca supravegherii globale, crimele par, totuși, mai puține, în ciuda pădurarilor asasinați):

„Cînd credeai că recolta va fi mai bună, atunci ieșea mai prost: ori ploi cu nemiluita, ori secetă și alte neajunsuri care, din an în an, tot mai mult bîntuiau agricultura.

.....

.....

.....

«Pentru păcatele noastre ne pedepsește Dumnezeu!» ziceau bătrînii.

«Prea s-a făcut lumea rea. S-ar mînca om pe om; copiii nu mai ascultă de părinți; oamenii au uitat de Dumnezeu și el ne-a uitat pe noi. El nu bate cu ciomagul, ci cu foc și sabie.»

.....

.....

.....

Seceta, aducătoare de neagră sărăcie, era stăpînă netulburată.

Norodul smerit se închinase duminică, rugînd cu lacrimi cerul să aibă îndurare.

Luni, de cu noapte, fetele din sat furaseră un știubei și-l aruncaseră în iaz. O babă le încredințase că, după această jertfă, trebuia să plouă. Altele, învățate de babe, făcură o păpușă, apoi, plîngînd și bocind, o îngropaseră la hotar, cu deplină credință că seceta va înceta.

În satul de alături, oamenii, într-o clipă de deznădejde, uciseseră un cărămidar, presupus c-a legat ploaia cu vrăji." (pp.57-62)

■

Editura „Dacia" – Istorie și memorialistică

Constantin Cubleșan

În peisajul cultural al Clujului de dinainte de revoluție (și chiar și după aceea, o vreme, pînă cînd editura Dacia n-a decăzut și ea deopotrivă cu atîtea alte instituții de acest fel din țară), editura Dacia a fost un reper în promovarea literaturii (română, magiară și germană) de cea mai bună calitate, înscriindu-se ca una de prim rang în producția de carte din țară, nu numai cantitativ ci și calitativ. A promovat scriitori, oameni de știință și de artă din toate genrațiile, cu mult curaj, dăpășind adesea cu abilitate, în multe cazuri, rigorile unei cenzuri politice acerbe. Astăzi ea pare cu totul uitată, prezența ei fiind vizibilă doar prin anticariate. Tocmai de aceea, inițiativa lui Adrian Grănescu de a scrie o monografie consacrată ei, *Amurgul Daciei. O incursiune în viața editorială românească a ultimilor cincizeci de ani, ilustrată, în special, prin activitatea Editurii Dacia din Cluj Napoca* (Editura Limes, Florești-Cluj, 2020) mi se pare întru totul binevenită, autorul realizînd exact ceea ce menționează (ca intenție de lucru) în subtitlul volumului.

Adrian Grănescu este un prozator cu totul remarcabil, provenit din gruparea *Echinoxului,* care, după absolvirea Facultății de Filologie din Cluj, a intrat în redacția Editurii Dacia, unde a activat aproape douăzeci de ani, fiind astfel nu doar martor, ci și factor implicat activ în destinele ei, atît în anii de glorie, ca să zic așa, cît și în cei (o vreme) ai căderii și decăderii, ca să parafrazez titlul al unei cărți de pe vremuri. Așa încît, cunoaște în bună măsură întreaga istorie a evoluției editurii, trăită și văzută din interiorul acesteia, bine familiarizat deci cu *spiritul* programului său de promovare a valorilor.

Cartea domniei sale, nu este însă o rigidă incursiune documentară, un studiu critic de evaluare a instituției, pe etape și pe sezoane, cum probabil s-ar aștepta cineva, ci mai degrabă un memorial – mîna prozatorului se face recunoscută din plin – o reculegere (nu neaparat pioasă) în amintirea anilor petrecuți în efervescența editorială a acesteia, o carte evocatoare de personalități și de… întîmplări, totul văzut acum cu o anume detașare dar și cu o căldură afectivă discretă. Istoria Daciei este circumscrisă fenomenului editorial din țară, vorbind despre sistemul de difuzare, de cel tipografic, de cel al stabilirii tirajelor, de cel al circuitului manuscriselor pe la toate forurile care vegheau asupra literei scrise și tipărite. E o panoramare, succintă, cum altfel într-o asemenea evaluare particulară, a sistemului editorial din anii socialismului și chiar de după aceia, în puținii ani cît a lucrat în sitem, nefiindu-i străină nici panta în declin, pe care au condus-o cei ce i-au preluat destinele, în varianta privatizării. Ce mi se pare a fi o premieră și de aceea cu valoare deosebită, este detalierea muncii editoriale, pe compartimentele ei specifice: redacția, corectura, tehnoredactarea, administrarea, difuzarea, relația cu publicul ș.a. informând cititorii asupra tuturor aspectelor acestora, pe care editurile de astăzi nu le mai practică la nivelul de odinioară. Pentru fiecare dintre acestea evocă pe cei care le-au animat, nume destinate, într-un fel, anonimatului, numai că la Dacia, în redacție, lucrau scriitori și cercetători științifici relevanți, de la Vasile Igna și Mircea Opriță, la Virgil Bulat și Oana Cătina, Adrian Grănescu însuși, autori de studii filosofice: Tudor Cătineanu și Vasile Frăteanu, de istorie: Șerban Polverejan, de știință: Felicia Teodor, alături de cei din redacțiile maghiară (Kerekes Gyorgi, Varro Ianoș, Iancsik Pal) și germană (Franz Hodjak), la grafică: Mircea Baciu sau în extern Vasile Pop Silaghi ș.c.l. Pentru fiecare din aceștia oferă amintiri și aprecieri memorabile. Dar, în primul rînd, prezența directorului și fondatorului editurii, Alexandru Căpraru, ocupă locul central. Toată această descriere este dublată de ample adnotări de subsol care, acestea, au un farmec aparte, un anume pitoresc, întrucât aduc în atenție multe din dedesubturile muncii redacționale, relații și întîmplări, cum s-ar zice, de după cortină. În final, într-o Addenda, sunt inserate câteva interviuri luate unor personalități care, într-un fel sau altul, au fost implicate în rosturile editurii: Mircea Tomuș, Mircea Popa, Viorel Cacoveanu, Vasile George Dâncu, Mircea Petean ș.a. care, și aceștia, aduc diverse completări la biografia instituției. În tot, avem în față o carte pasionantă, o carte plină de amintiri, biografică și bibliografică în același timp, care se citește cu pasiune și plăcere datorită stilului anecdotic practicat de prozatorul Adrian Grănescu, care se mărturisește într-o notă discretă: „Proiectul, schița mea inițială s-a materializat și a ieșit, iată, o carte care se dorește de acum a fi un omagiu adus editorilor români, în general și celor clujeni, adevărați prieteni, în special. Am considerat că am această datorie după optsprezece ani de serviciu la editura Dacia. M-am simțit alături de vechii mei camarazi, în totalitatea lor, indiferent dacă gândurile, idealurile, atitudinile ne-au despărțit uneori, m-am simțit alături de ei mereu".

■

Ljubov Belych *Dimitri* (2004)
ulei pe pânză, 50 x 40 cm

Filmul și „*Mia* ratează” împreună!

Eugen Cojocaru

Textele de „întâmpinare” la lansarea peliculei *Mia își ratează răzbunarea* sunt „super-pozitive” (moda mileniului III, deci nu sunt de încredere) și, anunțând un subiect cu și despre tineri, am sperat să „actualizez” felul lor de a fi / trăi și problematicile specifice. La documentarea asiduă (ca de obicei) descopăr un interviu cu regizorul și scenaristul B. T. Olteanu, „lejer” într-un local, cu o reclamă mare „CIUC” deasupra… *Hopa*, îmi zic, ce vrea să „enunțe”: îi place berea asta, a primit bani de la ei sau e inconștient ce face pentru că… nu se face! La fel exprimarea: „*filmul e un pic făcut care îmbină două stilistici*”! Aoleu: exprimare ca după muuult *Ciuc*! Să înțeleg că el e „un pic făcut”?! Semne rele, dar să vedem… Biografia lui îl arată ca pe un „geniu carpatic” de talia unui Orson Wells: regizor, scenarist și dramaturg, ex-rugbist profesionist, jurnalist investigativ, consultant sportiv marketing și în comunicare politică, scrie proză scurtă și la revista de „cultură” *SUB25* (vârsta sau IQ-ul?!) etc.”. Că așa-i românul: se pricepe la toate! Însă nici o pregătire culturală și artistică – măcar e onest, că diplome se cumpără la kilogram, în România… În schimb, e ambițios și are „sprijin logistic” (al cui o fi, neică?): s-a dus doi ani pe la festivaluri, în lume și… cu plimbările a rămas! Idem cu cele două piese ale sale. Tot în interviu afirmă satisfăcut că a conceput filmul în „stil neprofesionist” – i-a reușit complet.

Premiera națională a fost la *TIFF 2021*: *Mia* / Ioana Bugarin (studentă la actorie sau actriță, nu e clar) a fost pălmuită de iubit și vrea să se răzbune. Cum?! Țineți-vă bine: caută un tip cu care să facă sex, să filmeze tot și să-i trimită! Într-o pseudo-cronică *din astea* (laudative la comandă) citesc că ea cu prietenele (tot „actrițe”!) „*redefinesc noțiunea de feminitate*” – așa se numește rateul total în „sistemul Bologna”! Celelalte prietene (Ștefania Cîrcu Ana Maria Guran, Ecaterina Lupu, Sorina, Silvana Mihai, Maria Popistasu, Madalina Stoica) sunt încântate de idee – de fapt, un rizibil fiasco social și comportamental, dar nimeni n-are discernământ să vadă și o ajută „la greu”… *Mia* se filmează mereu cu telefonul, „documentar”, când singură etalându-și gândurile, când cu prietenele între care sunt mai mult certuri, nu schimburi de opinii și idei. Mai găsim în „peisaj” și niște tineri: Alexandru Ion, Carol Ionescu, Adrian Nicolae și alții – iubitul și „catindații” la sex. Singurele scene mai reușite sunt cu „încercările de sex” care oglindesc, minimalist, cum a decăzut o relație intimă, ce ar trebui să fie bazată pe simpatie, emoții și sentimente, într-o „rutină” banală plasată „valoric” la un spălat pe dinți! Restul e ca-n peliculele șablonard-infantile ale *new-hollywood*-ului („studiile” autorului) pe care l-am prezentat în capitolul *Post-modernism – Non-Artă și Artă* (*Arta – concept și istorie*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2003, și în serial în revista de cultură *ORAȘUL*, Cluj-Napoca, 2021: se urmărește doar „șocarea” spectatorilor, subiecte și discuții 90%+ despre și cu sex. Ca de obicei, imitatorii „plusează” prin exacerbare accentuată: de exemplu, tot al 3-4-lea cuvânt e *f., p…, ce p. mea* (toate fetele – or fi făcut schimb de sex, că se „poartă”!) *& Co.*! Filmulețe *new-hollywood* de genul Înghețată pe băț n-au nici 1/10 din acest limbaj. Dacă se scot astea, dispare jumătate din dialogul filmului – e ușor a „scrie” filme, când doar „astea” ai a spune! *Apud* Eminescu…

În acest „stil” începe: *Mia* lovește cu piciorul” (două minute!) o mașină parcată – noroc cu cineva care la o fereastră strigă, altfel dura un sfert din film – n-ar fi fost o pierdere. Alte „conserve” de împrumut, la mare „modă” în ultimele două decenii la așa-numitele (fals) „filme de autor”: câte două minute se taie morcovi, se spală vase, se îmbracă / dezbracă ș. a. plus sunet dat la maxim, de parcă ar face-o în urechea ta! Discuția *Miei* cu *Mama* nu aduce vreo lămurire inteligentă, deși e *dr. prof universitară* „de București” (trăiască Univ. Spiru Haret / Vlaicu Vodă/ Lăpușneanu / Burebista etc.!) - psihologia comportamentală e zero la toate personajele! Mă mir, deoarece părinți simpli, și la țară, știu bine ce sfaturi să dea. Viața fetelor se împarte între bețiii, discuții care degenerează în certuri ajungând și la violențe ridicole. Chiar și ocaziile care ar fi ridicat nivelul și tematica filmului deasupra centurii sunt „ratate”: repetiție la o piesă (subiect numai sex, desigur) oferă discuții „regizorale” *curat-profunde* despre costumele de baie care nu sunt sexy-provocatoare; *Mia* cu *Regizorul* idem: ea îi propune sex cu filmare și el acceptă imediat, tinerele se laudă cu talentul lor între ele (de aici și *păruielile*) și abordează „arta filmului” (5 minute) redusă la sintagme de câteva cuvinte: *Mungiu f…te Popistașu, Cristi Puiu f… Bugarin* și alte „combinații” inclusive în trei. *O, tempora* , o,… „artă” din chiloți!

Personajele sunt goale de sens, de conținut uman, niște fantoșe imobile care, chipurile, întrupează „observațiile” lui B. T. Olteanu despre lumea generațiilor tinere – nimic de actualitate cu probleme mai mari ca niciodată cu care se confruntă toată lumea globalizată negativ! Filmulețul n-are creștere, final sau vreo evoluție fiind doar o juxtapunere mecanică de (la propriu și figurat) „scene”… Am crezut că spectatorii vor afla o pertinentă imagine a societății de azi, mai ales a tinerilor, cum a reușit renumitul film american *Kids* / 1995 (regia Larry Clark) – din păcate, el va ieși mai bulversat ca la intrare! Se pare că regizorul (idem teatrul) român evită intenționat orice montare care să „decodeze” și demaște *Zeitgeist*-ul! În Occident, mai ales în Franța, Spania, Italia, țările scandinave și Anglia, chiar și în Germania sunt multe puternic „actuale”. Am ieșit de la film cu prietenul bun critic de film, specialist în cinematografia română – ne-am uitat „apelpisiți” unul la altul și am exclamat telepatic, deodată: *Groaznic*!

În această ghiveci-cacialma trebuie onorată imaginea perfect adaptată subiectului „documentar”, datorată Anei Drăghici. Am verificat, curios, și recepția „operei” printre tinerii spectatori, mai „înțelegători” la subiecte cu și despre vârsta lor: până și ei au acordat o miloasă *notă 6*!

■

Ljubov Belych

Mai încântător (2011), ulei pe pânză, 20 x 40 cm

Urmare din pagina 36

Ljubov și pictura

a fost întotdeauna un sprijin de încredere în toate proiectele legate de viața artistică a fiicelor. [...]

Interesul pentru oameni este evident în majoritatea operelor semnate de Ljubov Belych. În multe dintre motivele picturilor sale, oamenii nu pot fi separați de natură. Natura este lăcaș și refugiu. Ființa umană ca parte a naturii este conectată la aceasta prin vibrații comune, printr-un ritm interior comun, iar artista se străduiește să aducă acest fapt mai aproape de privitor prin marea ei abilitate tehnică. Prin reproducerea subtilă a luminii și a tonurilor, prin amestecarea abilă a culorilor pe paletă atinge profunzimea și expresivitatea maximă a reprezentării picturale.

Natura moartă de Ljuba Belych este plină de grație și frumusețe delicată. Obiectele pictate sunt selectate cu o atenție deosebită: sunt cu siguranță ceva neobișnuit, care nu vizează utilizarea practică, ceva care este conectat la latura spirituală a vieții oamenilor. Ljuba pictează naturi moarte în liniștea studioului ei când vrea să se retragă, să se delecteze cu gândurile și să se izoleze de agitația care o înconjoară. Există întotdeauna un gând filozofic ascuns în naturile sale moarte, ceva nespus, de parcă privitorului i s-ar da o enigmă, la care fiecare își poate găsi propriul răspuns.

De-a lungul timpului, lucrările realizate de Ljuba Belych, care au fost legate de călătoriile ei prin Europa, au devenit recunoscute: Paris, Creta, Italia, peisajele din Bavaria, de unde vine soțul ei. Toate acestea sunt subiecte pe care le-a pus pe pânză cu multă dragoste și înțelegere profundă în schițele pe care se bazează noile sale imagini. Numeroasele călătorii sunt

Ljubov Belych

Frații (2013), ulei pe pânză, 80 x 95 cm

o parte inseparabilă a vieții ei. Împreună cu soțul ei, Bodo Schmitz, Ljuba a călătorit în multe țări și și-a îmbogățit viziunea asupra vieții cu noi impresii. Și pretutindeni s-a străduit să le arate oamenilor roadele anilor ei de muncă. Publicul străin a acordat talentului și artei ei o mare recunoaștere, fiind foarte impresionat de simplitatea și umanitatea motivelor imaginilor sale. Prin limbajul picturii, Lyuba le-a arătat că în Rusia îndepărtată, ca peste tot în lume, oamenii tânjesc după fericire și pace. Copiilor le place să se joace, să citească și să facă muzică, înconjurați de frumusețea sublimă a naturii rusești. Și totul este de înțeles fără cuvinte. Oare nu în asta constă menirea artei?

Traducerea din limba germană
de **Tünde Lassel**

Note

1 Extras din volumul cu același titlu publicat de Editura *Belyi Gorod* în seria „ Maeștrii picturii" (2015)

■

Ljubov Belych

Iulie (2008), ulei pe pânză, 80 x 150 cm

sumar

semnal
Alexandru Sfârlea
„Cum te cheamă, pui de dac?” 2

editorial
Mircea Arman
Noi variațiuni pe aceeași temă: *Capacitatea imaginativă și imaginativul poietic rațional aprioric preplatonic* **3**

filosofie
Viorel Igna
Giordano Bruno și tradiția ermetică (IV) 6

diagnoze
Andrei Marga
Revelația astăzi. Teologi actuali despre revelație. 8

eseu
Christian Crăciun
Depășirea interzisă! 11
Iulian Cătălui
Caragiale și Răscoala din 1907 (II) 12

esoterism
Vasile Zecheru
Colecţia Arta regală (III) 15

religia
Nicolae Turcan
Liturghie și apofatism (III) 18

jurnal
Nicolae Iuga
Farse și întâmplări celebre
la Facultatea de Filosofie din București (I) 19

istoria literară
Radu Bagdasar
Asasinarea morală a autorului (II) 20

social
Ani Bradea
Istoria de lângă noi 23

juridic
Ioana Maria Mureșan
Gestiunea de afaceri 24

poezia
Alexandru Petria 26

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Sensuri ale exilului interior 27

crochiuri
Cristina Struțeanu
Baba 28

cărți în actualitate
Irina-Roxana Georgescu
Ecouri 29

comentarii
Adrian Lesenciuc
Istoria literaturii albaneze
sau scurtă introducere în albanologie 30
Ștefan Manasia
Patimi, (mai mult decît) un roman feminist 32

memoria literară
Constantin Cubleșan
Editura „Dacia” – Istorie și memorialistică 33

film
Eugen Cojocaru
Filmul și „*Mia* ratează” împreună! 34

plastica
Jelena Novikova
Ljubov și pictura 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Ljubov și pictura

Jelena Novikova

Ljubov Belych — *Natură moartă cu dovleac* (2020), ulei pe pânză, 50 x 40 cm

Ljubov Belych s-a născut în 1961 în orașul Kostroma, Rusia, într-o familie de artiști. Din 1974 până în 1979 a studiat la Școala de Artă din Moscova, iar între anii 1980-1986 la Institutul de pictură, sculptură și arhitectură „I. E. Repin” din Leningrad. Începând cu anul 1988 este membră a Uniunii Artiștilor din Rusia, care i-a oferit medalia de aur în 2008. S-a stabilit în Germania în 1996, participând ulterior la numeroase expoziții de artă din Europa de Vest și Rusia. De-a lungul anilor a obținut o sumedenie de premii, diplome și distincții. Picturile artistei se află în muzeele din Moscova, Sankt Petersburg și ale altor mari orașe din Rusia, precum și în multe colecții private din Germania și SUA. Mai multe informații despre artistă pot fi găsite la adresa: http://www.ljubov-belych.com

„Scopul principal al artei, dacă există artă și are un scop, este să dezvăluie adevărul despre sufletul omului, să îl proclame, să rostească secrete care nu pot fi spuse cu cuvinte simple.” (Lev Tolstoi în *Jurnal*, 17 iunie 1896.)

Tablourile semnate de Ljubov Belych captează mereu în expoziții atenția vizitatorilor. Nimeni nu trece pe lângă ele nepăsător, oamenii nu se satură să le privească, citesc cu atenție titlurile și se întreabă: „Cine este acest artist”; „Cine este Ljuba Belych?”; „Cum a ajuns ea în această minunată lume a picturii cu imaginile ei pline de vitalitate și poftă de viață?”

Lyuba s-a născut pe malul fluviului Volga, în vechiul oraș rus Kostroma la 17 iunie, exact la șaizeci și cinci de ani după ziua în care Lev Tolstoi a scris în jurnalul său cuvintele care veneau din adâncul inimii sale despre profunzimea spirituală și morală a artei. Încă din copilărie Ljuba a fost familiarizată cu atmosfera unei vieți creative. Părinții ei, artiști profesioniști, s-au străduit să insufle fiicelor lor dragostea și interesul pentru artă: muzica, literatura și pictura au fost baza spirituală a acestei familii remarcabile. Primele amintiri din copilărie sunt legate de atelierul părinților ei cu mirosul de vopsea în ulei și rame proaspăt confecționate, lumina moale și îmbietoare a lămpii atârnate de tavan și dorința de a rămâne aici... Ljuba a urmărit cu interes constant munca părinților ei, marii pictori ruși Alexej Pawlovitsch și Nadjeschda Alexandrovna Belych. Tatăl i-a fost și îi va fi întotdeauna un model drept de urmat în tot ceea ce va face. Ca un reprezentant ferm al realismului, Alexej Pawlovitsch și-a învățat fiica să picteze în mod obiectiv și autentic. Mama, fostă elevă a tatălui,

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1).